LA HISTORIA OFICIAL

CAFÉ TACVBA

BAILANDO POR NUESTRA CUENTA



ENRIQUE BLANC


LA HISTORIA OFICIAL
CAFÉ TACVBA
BAILANDO POR NUESTRA CUENTA
Planeta
ENRIQUE BLANC

ENRIQUE BLANC

CAFÉ TACVBA

BAILANDO POR NUESTRA CUENTA

Planeta



PRESENTACIÓN

La revista española *Zona de Obras*, con la que he colaborado durante años como corresponsal en México, me propuso realizar textos sobre ciertos grupos de rock mexicano con una importante base de seguidores en la Península Ibérica para que formaran parte de la colección de títulos que publicaron con apoyo de la SGAE. El primero de ellos fue *Puro Power Mexicano*. *Conversaciones con Molotov*, que conformé con base en una serie de entrevistas realizadas a sus integrantes durante el *Watcha Tour*, la gira de grupos latinoamericanos a través de Estados Unidos, llevada a cabo en el año 2000. En aquella edición también participaron Aterciopelados —mis anfitriones, el grupo en cuyo autobús viajé—, Enanitos Verdes, A.N.I.M.A.L. y Café Tacvba. Muchos fueron los encuentros espontáneos con los tacubos en cada una de las escalas de aquel exhaustivo *tour* y puedo decir que fue allí donde fortalecí mi amistad con ellos.

El segundo título que aporté para la colección fue *De mis pasos. Conversaciones con Julieta Venegas*, libro que de igual manera se hizo a partir de largas charlas con la cantante norteña y que solamente salió a la venta en España en 2005. Se conformó de una serie de reflexiones en las que ella aborda desde su niñez hasta su éxito en el mundo de la canción pop y el rock hispanoamericanos. Fue entonces que el director de la revista mencionó el nombre de Café Tacvba como posible candidato a futuro. En lo personal, la relevancia del cuarteto en el horizonte de la música mexicana me parecía por demás incuestionable, así que me acerqué directamente a Joselo para

proponerle la idea de trabajar en una publicación con características similares a las de Molotov y la Venegas. No obstante mi interés en ello, el primer intento por conseguirlo obtuvo una respuesta negativa: el grupo no estaba interesado. Aunque, hay que decirlo, la semilla del proyecto quedó allí y más tarde germinaría.

Debió haber sido en 2008 cuando se retomó el tema. Entonces el grupo estaba por cumplir sus primeras dos décadas de vida artística y sus integrantes tenían el ánimo de hacer algo para celebrarlo. Joselo me escribió diciéndome que el grupo reconsideraba la propuesta que había hecho años atrás y que, a su vez, Rubén estaba pensando en armar un libro gráfico. El planteamiento inicial era que ambos, el de Rubén y el que yo trabajaría, se publicaran simultáneamente. Me encantó la idea y de inmediato puse manos a la obra. Era obvio que el libro interesaría a *Zona de Obras*, pero el grupo estaba determinado a que éste se destinara especialmente al mercado mexicano antes que a cualquier otro.

Trabajé en un capitulado que incluyese los distintos episodios de la trayectoria del grupo, a la par de los muchos ángulos de su personalidad, comenzando con la de sus propios integrantes. Acto seguido, señalamos una fecha para dar el banderazo de salida de su proceso: 25 de febrero de 2009.

El arranque de la realización de *Bailando por nuestra cuenta. La historia de Café Tacvba*, se dio muy a la par del trabajo que los cineastas Ernesto Contreras y J. M. Cravioto realizaron para la producción del documental *Seguir siendo Café Tacvba*. De hecho, la primera conversación hecha con Meme en uno de los estudios de El ensayo fue captada por sus cámaras casi en su totalidad.

Fueron muchas las sesiones de entrevista que hice con el cuarteto en distintos momentos y lugares. Hubo varias realizadas en El ensayo,

otras en hoteles de Guadalajara, cuando el grupo venía a tocar a la ciudad donde resido, y algunas más en las casas de cada uno de ellos, organizadas con antelación y con el apoyo logístico de Juan de Dios Balbi. La última se llevó a cabo en los camerinos del auditorio Blackberry con Rubén, Meme y Joselo, el día previo a la grabación de *El objeto antes llamado disco*, grabación a la que por cierto asistí y disfruté sobremanera. Con Quique terminaría el proceso de grabación del material para el libro una tarde de diciembre de 2013, en el camerino del Foro Expo, durante una Feria Internacional del Libro a la que el bajista había asistido por alguna razón personal.

Cabe hacer notar que, aunque las preguntas están dirigidas al grupo en general, las entrevistas con ellos se hicieron de forma aislada, en sesiones de aproximadamente una hora de duración —unas diez en promedio con cada uno—, lo que ofrece distintas perspectivas acerca de algunos de los episodios de su carrera. En un principio, cuando se habló por vez primera del proyecto, se planteó que el libro fuese publicado en la celebración del 20 aniversario del grupo, pero la empresa editora que se ofreció a hacerlo posible no consiguió los medios para ello por distintas razones. Y los años pasaron. Ahora, tras más de un lustro de espera, luego de tratar de encontrar coyunturas que justificasen su nacimiento, finalmente la editorial Planeta se ha resuelto a materializarlo. Para mí es una alegría que eso suceda y no deja de ser motivo de orgullo el poder recontar la fantástica historia de Café Tacvba. Ojalá que estas páginas contagien en el lector la fascinación que yo tuve al conocerla de primera mano, a través de los elocuentes relatos de estos singulares y entrañables músicos mexicanos a quienes antes que nada quiero agradecer su complicidad, emoción y generosidad.

Enrique Blanc



PRÓLOGO

¿ROCK RANCHERO? CAFÉ TACVBA: TECNOPOLKAS Y ROCK AGROPECUARIO

I

Aunque surgieron en Ciudad Satélite a mediados de los años ochenta, en 1990 —cuando escribí el texto que viene a continuación en este prólogo para la revista *La Pus Moderna*— la gente apenas empezaba a preguntar: ¿Café Tacvba? ¿Quiénes son? En esos momentos sólo eran conocidos por el reducido público roquero de la Ciudad de México y por las presentaciones en bares minúsculos como El Hijo del Cuervo, El Nueve, el Tutti Frutti y unos pocos más. Entonces no habían grabado ningún disco y ocasionalmente aparecían algunas cintas piratas en el Tianguis del Chopo. A sus conciertos asistía un número cada vez mayor de jóvenes seducidos por la presencia carismática de cuatro músicos que se proclamaban herederos en línea recta de Los Tigres del Norte y de Agustín Lara y que comenzaban a desarrollar un sonido característico: desde canciones impúdicamente románticas hasta violentamente punks, atravesando con limpieza las cadencias afroantillanas y las aceleradas polkas norteñas revestidas de techno.

Estamos en El Nueve, la pequeña discoteca de la Zona Rosa que cerró definitivamente en 1989. "Es igualito a Regino Burrón", me dice un amigo señalando a Rubén Albarrán (el nombre que se esconde detrás de numerosos alias), quien canta, grita, se contorsiona, corre y da vueltas y vueltas por el escenario y se desgarra mientras marca el ritmo golpeándose el pecho desnudo y a veces con unas tarolas y una redova imaginarias; su atuendo, cada vez más sofisticado, remite invariablemente a los personajes de las películas mexicanas de

los cincuenta: un rancherito vivaz o un Juan Diego empeyotado. Joselo, en la guitarra acústica, recuerda un poco a los músicos de los comienzos rocanroleros por sus largas patillas y sus gafas oscuras; su figura robusta le confiere un sesgo un tanto cómico cuando baila y se balancea al ritmo de los teclados de Emmanuel, quien los aporrea con soltura mientras su figura lánguida y apacible apenas se mueve, aunque de pronto al siguiente momento se comporta como un chiquillo malcriado y brinca y reparte pataletas a diestra y siniestra. Quique pulsa el contrabajo con la sobriedad de un músico de orquesta sinfónica, para después parodiarlo y actuar como un *rocabilly* de los cincuenta en la costa californiana. No hay baterista, "es el público el que necesita uno, nosotros no", afirman. En cambio, cuentan con una caja de ritmos obediente y cumplidora.

Café Tacvba es la combinación perfecta del humor y la elegancia, del desmadre y las numerosas referencias musicales y culturales. ¿Esnobismo? No, más bien se consideran herederos naturales de una vasta tradición musical y popular recreada con una visión inteligente y contemporánea. Reconocen y asumen sin rubor la influencia innegable y determinante de Pedro Infante y hasta de Juan Gabriel, y así quieren ser escuchados. Romper, dicen, los estrechos esquemas del rock en tu idioma y hacer ver al público que música y cultura corren parejas.

II

A más de un cuarto de siglo de la aparición de Café Tacvba no puede negarse que este grupo mexicano se ha colocado en los primeros lugares de popularidad entre jóvenes no solamente en su

país, sino también en casi toda la América hispana y en otras latitudes. A tanto tiempo de distancia debe reconocerse la calidad y originalidad de muchas de sus canciones, piezas ya enclavadas en el paisaje sonoro actual y que trascienden el proteico género del rock. Después de la eclosión a principios de los años noventa de decenas y luego cientos de grupos de rock, la inmensa mayoría vulgares copias de los originales, sobre todo de Caifanes, Maldita Vecindad y Café Tacvba, puede afirmarse que son pocas las bandas que conservan cierta capacidad de renovación y de composición de temas con aportaciones decisivas a la música popular. Esto ha sucedido con Café Tacvba.

El largo ayuno roquero al que fue sometida la juventud mexicana por las conservadoras y represoras políticas del PRI desde 1968 cuando la revuelta estudiantil y sobre todo desde 1971, cuando el Festival de Avándaro escandalizó a las buenas conciencias, terminó a mediados de la década de los ochenta cuando una nueva generación, alimentada por el punk, el ska, el new wave y otras corrientes musicales y culturales, se decidió a formar bandas y a tocar en la calle y en pequeños foros de la Ciudad de México y otras ciudades del interior. Muchas de esas bandas se volvieron muy populares y pronto fueron firmadas por las grandes compañías disqueras y promovidas en la radio y la televisión. Llegaron los conciertos masivos, las giras y un nuevo estilo de vida. El antiguo discurso libertario se trastocó y en su lugar se empezaron a gritar consignas nacionalistas y patrioteras que el mismo PRI debió agradecer.

Hoy el pop y el rock en español alimentan una industria boyante y, como sucede con todo, hay calidad pero también abunda la mediocridad —que tan bien se vende, por cierto—. Viejas bandas ochenteras hoy suenan penosamente a lo mismo y sus piezas son

vergonzosas muestras de conformismo y estancamiento creativo e intelectual. Pocas, muy pocas pueden presumir de haber evolucionado y de encontrarse hoy a la par de otras propuestas internacionales. Una de ellas es Café Tacvba.

Rogelio Villarreal



CARTA A LOS CUATRO

Es muy difícil poner en signos, garabatos o palabras todas las cosas que quisiera decirles, pero voy a tratar de resumirlas dándoles las gracias. Gracias por haberme dado tantos momentos inolvidables, tantas instancias de creación sublime, tantas experiencias de las que te hacen crecer. Sobre todo, por haber confiado una y otra vez en la idea de que trabajando juntos podíamos hacer algo aún mejor de lo increíble que ya tenían. Verlos crecer como artistas, músicos, productores y personas, ha sido un viaje en sí mismo.

Siempre luché para que mi rol no me llevara a tener una actitud paternalista con el grupo. Traté siempre de acompañarlos, de cuidarlos. Qué gracioso que hoy, mirando hacia atrás, parecía que yo los contenía, pero al final eran ustedes los que me nutrían y me protegían con su arte, su clase, su elegancia. Un *frontman* mago-brujo, un músico ángel, un oso literario y un diseñador niño. ¡Qué combo se armaron, amigos!

Gracias por cada movida, cada cambio, cada desafío. Gracias por los obstáculos, las dudas, las tribulaciones que a veces hemos tenido que pasar y que, una vez más gracias a ustedes, pasamos. La fineza de espíritu es algo hermoso que tienen y que, mas allá de los vaivenes de lo personal y de lo material, preservan. La conexión artística que he sentido con ustedes es única. Gracias.

Rubén, Meme, Joselo y Quique: Los admiro y me llena de orgullo hablar de ustedes en cualquier lugar del mundo. Gracias por haber hecho a tanta gente feliz con su música y haber encontrado un lugar para mí en esa entrega. Los cuatro tienen un poco del otro en cada

uno, pero, al final, ni un mago-brujo, ni un ángel, ni un oso y ni un niño. Son cuatro personas increíbles, cuatro amigos para siempre.

Gustavo Santaolalla


PRIMERAS CANCIONES
1984 - 1991

NOSOTROS PENSAMOS QUE ELLOS VENÍAN A CONQUISTARNOS O A EXPLOTARNOS O A ENSEÑARNOS.

¿Cómo era la escena del rock mexicano cuando ustedes comenzaron a tocar?

Rubén: Desde antes, todo ese movimiento de rock dio lugar a que nosotros tuviéramos una intención: ganas de juntarnos y empezar a armar algo. Nunca fue con la intención de llegar a grabar, sino de formar parte de lo que estaba sucediendo. Una vez que ya estábamos allí, sentimos que había más infraestructura. Comenzamos a oír hablar de ciertos mánager y los conocimos: Jorge Mondragón, Marusa Reyes. Oíamos acerca de los directores en las disqueras y de toda esa energía que había en el aire. En cuanto a los grupos, de los que más cerca estuvimos fue de la Maldita. Con los demás nos encontrábamos en las tocadas, con La Lupita, con Simples Mortales. Con Tijuana No cuando íbamos allá. Había un gusto por conocer a otros grupos y ver qué estaban haciendo.

En este momento, en el del llamado *boom* del rock mexicano, eran los argentinos Santaolalla, Óscar López y "Cachorro" López, los que proponían qué grupos se grababan. ¿Recuerdan cuál era su percepción al respecto?

Quique: No lo sé. Para mí eran los argentinos y los españoles, porque mucho del *boom* que se dio a mediados de los ochenta, consistió también en música de españoles: Hombres G, Los Toreros Muertos,

El Último de la Fila. Una estación de radio que había sido eminentemente de rock, La pantera radio 590, se convirtió en Espacio 59 y duró tres o cuatro meses pasando rock en español, lo poco que había, con uno que otro demo de mexicanos. Era evidente que la calidad de éstos no era la mejor y sólo servía como referencia para ver quién tocaba en Rockstock o en Rockotitlán. Nosotros pensamos que ellos venían a conquistarnos o a explotarnos o a enseñarnos. La gente que venía de fuera estaba viviendo otro momento y teníamos conocimiento del rock argentino como algo que se estaba desarrollado. Del español no tanto, pero teníamos la referencia de "La movida". Nos llegaban las películas de Almodóvar y las revistas españolas, y veíamos que había una apertura y, como consecuencia de ello, una música que pretendía ser novedosa. No recuerdo haber tenido aversión alguna a tal situación o un cuestionamiento al respecto.

A principios de los noventa muchos grupos de rock en México querían tener un contrato con una multinacional, de lo contrario su disco no salía al mercado. Así eran las cosas. ¿Recuerdan el aire que se respiraba entonces? ¿Las emociones de todas aquellas bandas que se quedaron en el camino por no conseguir firmar un contrato?

Quique: Nosotros escuchábamos rock mexicano desde antes de hacer el grupo y conocíamos los intentos de hacer que el rock mexicano fuera más difundido y se sacaran más discos. Un ejemplo es Comrock, que surgió antes de que realmente se estableciera una cultura del rock. Fue el experimento más importante que hubo para juntar bandas de diferentes partes, tratar de grabar, invertir en videos de una calidad más digna, más digna incluso de lo que sucedía en la

música comercial de ese entonces en el país. Comrock es del 84, 85. Allí estaban Los Clips, Kenny, Ritmo Peligroso… Ricardo Ochoa era el que estaba llevando todo eso. El Tri, el antes llamado Three Souls In My Mind, salió de allí. Comrock se distribuyó por Warner, pero ellos no hicieron gran cosa. El *boom* de Comrock se dio con un compilado que tenía dos canciones de cada grupo. Estaban dos bandas de Guadalajara: Punto y Aparte y Mask, el grupo de José Fors. Un segundo compilado tenía canciones de Casino Shangai, si mal no recuerdo. El siguiente esfuerzo que recuerdo de los ochenta se dio cuando llegó BMG Ariola con "Rock en tu idioma", editando los discos de Miguel Mateos y de Radio Futura en México. Los primeros mexicanos que grabaron para el sello fueron Alquimia, Neón, Caifanes, Los Amantes de Lola, Fobia y Maldita Vecindad. Nosotros somos de una oleada posterior: Café Tacvba, Santa Sabina, Simples Mortales y Café de Nadie. Ésa es nuestra generación: grupos que tocábamos en el LUCC y teníamos una búsqueda más patente, no había sólo una intención de hacer rock, cada uno tenía un estilo totalmente raro. No sé de dónde sale un sonido como el de Simples Mortales que parecía más una banda de jazz, funk, soul o cualquier otra cosa. Y sí, es curioso, visto a la distancia, el que una disquera se interesara en ti ya te daba una validez.

Joselo: Nosotros nos sentíamos aislados porque veníamos de Satélite y nos parecía que todos ellos eran amigos. Claro, Caifanes son amigos de Fobia y de Santa Sabina, porque todos son del sur. Pensábamos que podíamos grabar y hacer algo para tener que ver con todo ello, pero lo sentíamos muy lejano, como si fuera algo imposible de realizar. Si llegaba, bueno; y si no, de todas maneras íbamos a seguir tocando. Era también

TOCAMOS ALLÍ Y SENTIMOS QUE YA ESTÁBAMOS, QUE YA ÉRAMOS FAMOSOS.

muy difícil encontrar a alguien que te firmara, pusiera el dinero e hiciera todo el rollo. Luego empezó toda esta onda. Se decía que nosotros no éramos rock o que estábamos haciendo cosas que no debían hacerse. Con los únicos que nos identificábamos entonces era con los de Maldita. Había otro grupo que se llamaba Café de Nadie y por el nombre nos relacionaron con ellos. Creo que quienes nos adoptaron y dijeron que éramos buenísimos fueron Rogelio Villarreal, Mongo y Naief Yehya, los escritores de *La Pus Moderna*. Así fue como sucedió: en una ocasión tocamos en El Hijo del Cuervo, alguien les dijo a Rogelio y a Mongo que fueron a escucharnos y a invitarnos a tocar al bar El Nueve. Iba a hacerse la presentación de una revista, no sé si era *La Regla Rota* o querían colectar dinero para sacar *La Pus* o la *Moho*. Total que algo iba a presentarse un martes y nos dijeron que tocáramos y así lo hicimos. Después nos entrevistaron para *La Pus*. Fuimos a su casa y allí estaba Roco. Y Rogelio le decía con ironía, "ve, ¡aprende!". A veces me quedo pensando qué edad tendría Rogelio pues yo lo veía mayor, seguro nos llevaba unos diez años. También nos invitaron a tocar a una fiesta en casa de Jorge Mondragón, en su cumpleaños. Él era el que congregaba a todo el rock nacional. Allí nos vieron tocar muchos músicos. Estaba Saúl Hernández, Sabo Romo, los de Santa Sabina. Debió haber sido 1990. Recuerdo que alguien se nos acercó queriendo ser nuestro mánager, Marcelo Lavalle, un argentino que había llegado a México con toda

aquella oleada de argentinos como Óscar López y "Cachorro" López. Nos dijo que iba a conseguir tocadas y una de ellas fue precisamente la fiesta de Mondragón. Tocamos allí y sentimos que ya estábamos, que ya éramos famosos.

Meme: Antes de tocar con el grupo, íbamos al Nueve, al Tutti-Frutti, a fiestas que se hacían en casa del "Indio" Fernández donde llegamos a ver a la Maldita, a Caifanes, a Fobia. Estos grupos ya estaban establecidos, firmados con BMG, el sello que después de sacar los discos de Radio Futura y Soda Stereo, decidió que en el país había materia prima y que había que sacarle provecho. Así fue como el rock se abrió hacia el público masivo, comercial. Por otro lado, seguía existiendo la onda subterránea: las fiestas y los antros pequeños en donde realmente estaba sucediendo una escena honesta que la gente frecuentaba porque gustaba de la música que se programaba en ella. Fue un gran momento, marcado por la incertidumbre de lo que iba a pasar. Claro, esto ya venía de años atrás, con grupos que habían firmado las disqueras, como los de la camada de El Tri. Pero creo que por primera vez había una expectativa más aventurada de si las compañías iban a absorber todo este nuevo movimiento para luego desecharlo, o si iba a ser de verdad. Creo que quienes a la postre lo consolidaron fueron los grupos y la música, porque al ser música con propuesta, no quedó en una cosa pasajera. Los grupos sacaron un segundo disco, un tercero, y empezaron a salir nuevos proyectos. Se hizo una escena grande en la que realmente había mucho más público del que había en un club en una sola noche. Era una cosa natural: el grupo tocaba y luego se bajaba del escenario y podías platicar con ellos y tomarte una cerveza. Hoy en día ya no sucede así. Me parece que los grupos que llegaban a eso tenían un concepto, una propuesta

musical que no sólo se reducía a un éxito en la radio. Hoy en día pasa que con todas las herramientas de las computadoras cualquiera puede hacer una canción que se convierta en un éxito radial, pero no existe el concepto de grupo, de ensayar y tocar y demás. Y no es que esté mal, nada más es diferente. Pero así pasó en esa época. En ese entorno, yo, emocionado con el grupo, de repente me encontré con que estaba tocando en los lugares a los que había ido a ver a otros: Rockotitlán, el LUCC, etcétera.

¿Había un sentimiento de solidaridad hacia las otras bandas de aquel momento en el que se buscaba deliberadamente crear un rock con referentes de la cultura mexicana?

Rubén: Pienso que sí, aunque no creo que se haya hablado, o al menos a mí nunca me tocó alguna conversación acerca de lo mexicano o de la música que estábamos haciendo. No obstante todos teníamos esa intención de buscar y retomar raíces, elementos de la cultura popular, e integrarlos a una música que estábamos generando y que nos daba gusto hacer. Nos llenaba de energía ver que de alguna forma hacíamos algo diferente y que eso pertenecía a nuestra generación. Aunque también era parte de una tradición, nos sentíamos diferentes a las generaciones anteriores. En lo personal, no sentía una cercanía con El Tri. Para mí estaban muy presentes Botellita de Jerez y Ritmo Peligroso, incluso sabiendo que éramos algo completamente diferente. Porque en el caso de Botellita, pensábamos que eran maravillosos y geniales, y que tenían un humor increíble. En nosotros puede haber humor pero no es algo básico, también podemos hacer cosas con más seriedad y tocar un bolero. Nos interesaba más la parte musical y conceptual, y eso nos diferenciaba de las generaciones anteriores.

¿Era en aquellos días más fácil subsistir haciendo rock en el sur de la Ciudad de México que en el norte de la misma?

Joselo: Para una banda como nosotros sí, era más fácil el sur. Es decir, los lugares en los que nosotros queríamos tocar estaban en el sur: Rockotitlán, el LUCC, esos dos. En el norte no había nada, había más bares con grupos de *covers* y por lo tanto nos era más difícil. Y también teníamos ganas de separarnos de Satélite. Nuestro grupo, de alguna manera, era una especie de respuesta al rechazo que sentíamos del lugar donde habíamos crecido, a toda esa parte muy gringa. Nosotros decíamos que había que retomar lo mexicano, "somos otra cosa y no este suburbio agringado".

¿Cuál fue la historia de Alicia Ya No Vive Aquí?

Rubén: Fue un grupo que no pasó de los ensayos. Ensayamos tres o cuatro veces cuando mucho. La idea era juntarnos a tocar los amigos, porque era algo que tanto Joselo como yo traíamos en los grupos en que estábamos en ese momento, él en Shine y yo en Torah. Tocábamos por necesidad, para ir a las tocadas y participar en ellas de alguna forma. Pero en ninguno de los dos casos estábamos contentos con la música que hacíamos. Conceptualmente esos grupos no amarraban. En ambos casos eran grupos del guitarrista. Entonces pensamos en hacer un grupo exclusivamente de amigos. Es sólo que a nuestro baterista, Ivo Ezeta, el de Alicia Ya No Vive Aquí, lo admirábamos porque tenía un súper rollo, pero no tocaba la batería. Entonces decidimos deshacer el grupo con tal de no pasar el mal trago de decirle al amigo que ya no íbamos a tocar con él. Además porque el grupo tampoco era lo que queríamos: no sonábamos como Love & Rockets, no sonábamos como The Cure, no sonábamos como La Unión. Nuestros instrumentos eran muy baratos.

¿Viene del nombre de la cinta de Martin Scorsese?

Rubén: Fue un nombre propuesto por Joselo. Estábamos muy influidos por la escena española. Nos parecía que sonaba de poca madre: Alicia Ya No Vive Aquí. Había un grupo que se llamaba María Bonita, hecho por aquel que fue mano derecha de Luis de Llano. Era un chavo muy creativo que tenía grupos de concepto; más que musicales, eran de concepto. No recuerdo su nombre. Estaban Década 2 y María Bonita. Hubo una portada de un disco de Síntoma que nos impactó. Según recuerdo, tenía a la tehuana de los billetes de diez pesos. Década 2 tocaba techno, pero en la portada estaba la tehuana. ¡Eso es vanguardia!, pensábamos. Y nosotros, en el momento que empezamos con Café Tacvba, fue como eso: la parte electrónica la vamos a contraponer con la parte acústica. Y vamos a hacer el encuentro de la música tradicional con la que nos llega de todas partes: el jazz y el rock y la bossa nova.

¿Quiénes conformaban Alicia Ya No Vive Aquí?

Rubén: Éramos Ivo Ezeta, Joselo, Quique y yo. Ensayábamos en la casa de mis papás.

¿De quiénes eran las composiciones en Torah?

Rubén: Yo tenía una canción que estaba muy en el rollo español de contar una historia. Hablaba de un adolescente que sus papás lo encontraban teniendo relaciones con su novia… No sé, era una canción muy graciosa, muy adolescente. No me acuerdo del nombre. Me encantaría volver a escucharla.

¿Por qué dejaron la casa de Rubén como lugar de ensayo para irse a la de Joselo y Quique?

Rubén: Alicia Ya No Vive Aquí era más rockero, porque teníamos baterista, era más ruidoso. En mi casa ya estaban más acostumbrados a los ensayos de los grupos, mientras que en casa de Quique y Joselo teníamos un espacio más reducido. Pero los ensayos se hicieron diferentes porque empezamos a tocar con caja de ritmos.

¿Cómo nació la amistad entre Rubén y Joselo?

Rubén: A Joselo lo conozco desde que estaba tocando con Torah, tocábamos aquí en Satélite y éramos bastante reconocidos porque lo hacíamos bien. Llegamos a salir en la televisión y estuvimos en programas de radio. El grupo de Joselo también tocaba mucho y coincidíamos en fiestas y en las tocadas. Yo lo veía a él y él a mí, pero nunca platicábamos, hasta que nos encontramos en la UAM, en Azcapotzalco. "¡Ah, tú eras el de Shine!" "¡Ah, tú eres el de Torah!". ¿Cómo le decía Joselo a lo que tocaban? "Rock-pop-metal con tintes de progresivo". Y me decía que no le gustaba tanto y yo también le decía lo mismo de mi grupo. A él también le gustaban Visage y Kraftwerk, que fue otro punto importante en el que coincidimos, ambos habían hecho a un lado la imagen del rock. Con Joselo podía compartir toda esa música que con nadie más podía. Así nos pasamos un año en la escuela, sin entrar a clases, sólo escuchando música. Escuchábamos en el patio, él llevaba su grabadora de casete. Y la que era mi novia en esa época, también llevaba su grabadora. Poníamos los casetes de The Cure, de La Unión, toda la movida española, Loquillo, Radio Futura. Luego empezamos a hablar de hacer el grupo. Yo tuve dos grupos anteriores, a los que sí les había dedicado tiempo. El segundo, digamos que era profesional. El primero tuvo muchos nombres: Flanger, Trial. Fue el grupo con el que toqué en la preparatoria. Y después estuve en Torah, tocábamos en el Spequio's,

en el Rocks, en el High Tower, que eran los antros que había de rock en Satélite. Era un grupo de bar y tocábamos *covers*. Pero en ninguno de esos grupos pude compartir ciertos gustos. En el primero los dos guitarristas eran metaleros. Era una combinación muy rara porque el baterista era muy fresa y le gustaba el pop, Daryl Hall & John Oates; quería que tocáramos "Gloria" de Laura Brannigan, cosas así. Y el bajista decía, yo toco lo que sea. Yo había escuchado a los Dead Boys, a Damned y quería hacer cosas más punketonas, pero no se armaba. Con el segundo grupo tampoco pude porque era uno de esos que llaman de Top 40. Tocábamos a The Police, a Charly García, cosas así. Joselo también tenía su grupo. El estilo de música que tocaban era muy gracioso, toda la combinación de música que hacían. Él era el bajista. Así que, un día, de repente, nos encontramos en la Metro y fue poca madre poder empezar a platicar de Devo, de Human League y cosas así de las que yo le platicaba a los guitarristas de mi otro grupo y me decían "¿qué te pasa?". Allí nos encontramos y empezamos a desarrollar este gusto en común. Y dijimos, "vamos a hacer un grupo nada más para divertirnos", e hicimos Alicia Ya No Vive Aquí. Algo que tengo muy grabado fue el día que conocí a Quique. Joselo me decía que su hermano podía tocar con nosotros, decía que él quería ser guitarrista y que el bajo lo podía tocar Quique. "Bueno, mi hermano puede tocar cualquier cosa", decía. Una mañana fui a su casa y conocí a Quique. Era un niñote, estaba increíble. Me acuerdo que estaba jugando futbol americano en su calle, con sus vecinos. Y me acuerdo que estaba en calzones, él dice que eran unos shorts, pero no. Fue muy gracioso.

Joselo: Entré a la UAM a diseño industrial, en el 85, después del temblor de septiembre. En los pasillos me encontré a Rubén, me acerqué a él y le dije que lo había visto en el Rocks, cantando con

Torah. Le dije que me gustaba cómo cantaba. Fue un amigo de la prepa que tocaba batería quien me dijo que iba a tocar con ellos, con Torah, y fui a verlo. En ese entonces tenían un vocalista al que la novia le dijo "o la música o yo". Y se salió del grupo. Eso era algo clásico y parecería que ya no sucede, pero sigue sucediendo y sucederá hasta la eternidad. Cuando salió aquel vocalista, me dijeron que iba a entrar otro buenísimo con una voz muy aguda que alcanzaba las notas de Sting y de Robert Plant. Y yo dije que había que ir a verlo. Tocaron en una tardeada, un domingo. Y, cuando terminaron, me acerqué al cantante y le dije "felicidades, cantas muy bien". Rubén iba esa ocasión con un sombrero blanco y un saco, y era un ser extraño, interesante, porque ningún vocalista se vestía así, todos subían como rockeros pero él no, él se veía diferente, especial. Y lo que decían era tal cual: alcanzaba las notas de Plant y de Sting. Cantaban canciones de The Police, de Zeppelin y aparte hacían canciones suyas. Cuando finalmente me lo encontré en la escuela, nos empezamos a ver más seguido y nos hicimos amigos, platicábamos mucho de música, de lo que le gustaba a él y a mí.

Quique: Me acuerdo que una vez acompañé a mi hermano y a algunos de sus amigos a un lugar en Satélite en donde el grupo de otro de sus amigos, Darío, que era un baterista que conocían de la preparatoria, estaba estrenando cantante. Sabíamos que el guitarrista de ese grupo había sido parte de otro que había participado en el concurso de Rock Peerles, y por eso tenía buenas referencias. Era Torah. Fuimos a su concierto en el High Tower y lo vimos. Yo iba como el hermano menor que acompañaba al mayor. Después Joselo se encontró a Rubén el primer día en que ambos entraron a la universidad.

¿Dónde estaban ubicados los clubes musicales de Satélite?

Quique: Atrás de Plaza Satélite, en la misma calle. Era curioso porque había tres antros de rock. Fue en el Rocks donde por primera vez vi a Botellita de Jerez. Se supone que en el Spequio's, cuando vinieron los Rolling Stones a grabar un video, el de *Undercover of the Night*, fue Keith Richards a buscar a Javier Bátiz que estaba tocando allí. Era muy raro porque estos antros estaban en los suburbios, muy lejos. Allí tocaban Kenny, los Clips. Yo no iba seguido. De hecho no sé por qué me dejaron entrar siendo menor de edad a ver a Botellita. Hasta entonces nunca había visto un lugar en el que, una vez que entrabas, te quitaban la corbata.

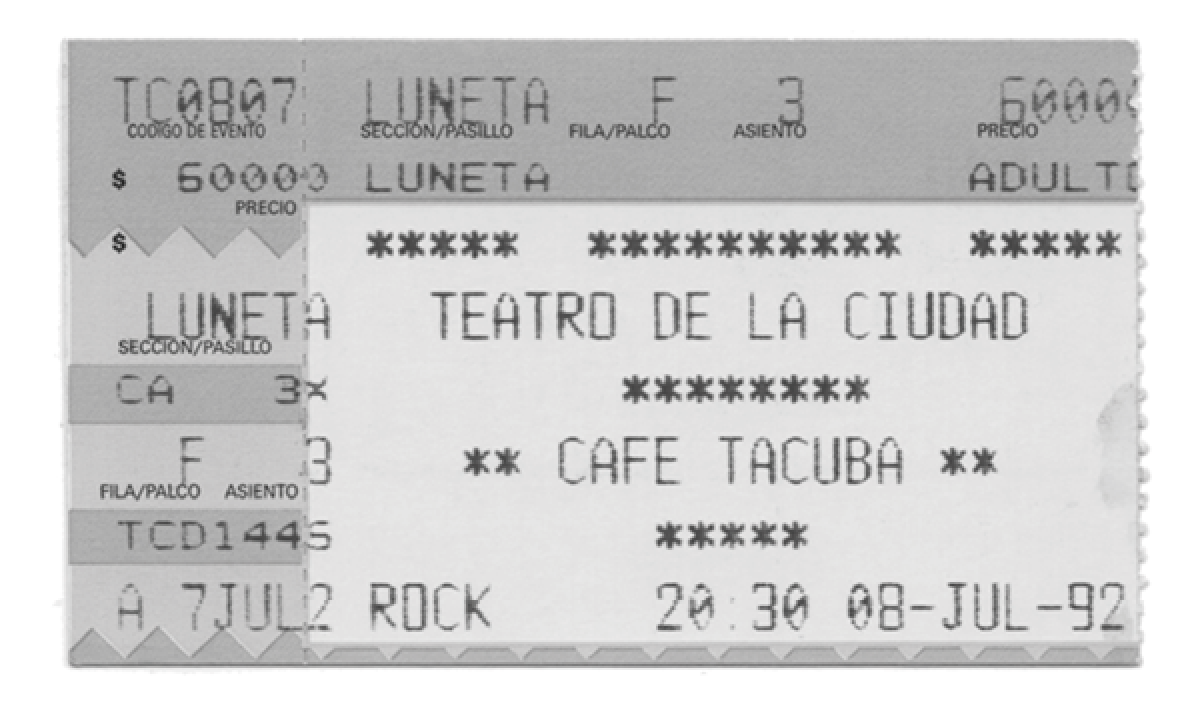
¿Qué perseguía musicalmente Alicia Ya No Vive Aquí?

Rubén: Queríamos tocar como La Unión, Love & Rockets o The Cure. Teníamos todas esas influencias, era lo que traíamos y lo queríamos sacar. Pero no nos salía porque se necesitaban muchos recursos técnicos para sonar como ellos: pedales, flangers, ecos. Nosotros sólo teníamos una guitarra chafa que la conectábamos directo al ampli y no sonaba nada. Y el bajo de Quique, me parece que tenía una imitación Hofner, no sonaba como queríamos. Sabíamos que las rolas estaban buenas pero no agarraban. Y nos deshicimos. Cada quien estuvo trabajando por su cuenta y un año después nos juntamos de nuevo. Estando en la Metro, leíamos libros y escuchábamos música, porque también estábamos rescatando la discoteca de nuestros papás, que había estado allí por siempre pero que no nos habíamos acercado a ella. Era la primera vez que decíamos, "¿qué onda con esto?" Y en ese momento nos parecía lo más *cool*. Veníamos de una época en la que todos los grupos estaban sonando como Soda Stereo, eso por un lado, que era como el lado

pop. Y por otro, lo más *underground* era lo que sucedía en el Tutti Frutti. Pero también nos queríamos burlar de ello porque no lo veíamos de verdad, nos parecía como inventado. Aparte teníamos la información de Maldita, que era lo más cercano a nosotros o Dangerous Rhythm. Yo decía que quería ser como Piro. Y más atrás, Botellita de Jerez. Recuerdo bien la primera vez que los Caifanes tocaron “La negra Tomasa” en el Tutti. Estábamos en ese lugar chiquitito y fue, “¡guau!, ¿qué están haciendo?, ¡están tocando una cumbia!” Un amigo mío tenía un proyecto de techno y en algún momento le pedí que si me ayudaba a hacer un techno-huapango, quería mezclar. Decía, “sí, está la cumbia, está el ska, el tropical, pero yo quería algo más indígena”. En esa época estuve leyendo mucha historia prehispánica y estaba clavado en ello. Me iba de paseo con mi novia de aquella época a las zonas arqueológicas. Íbamos a Tenayuca y Santa Cecilia, obviamente al Templo Mayor y después más lejos, a Chiapas y Oaxaca. Y en esas zonas arqueológicas estaba el Museo de Sitio, en donde siempre había discos de la SEP o del INI, una colección que se llamaba Cenzontle y era pura música indígena que empecé a coleccionar. Le pedí a este amigo que me ayudara e hicimos algunos demos. Me encantaría escucharlos ahora, aunque pienso que deben estar horribles. Y, por su lado, también Quique y Joselo se encontraron con el melodión en su casa. No sé quién de ellos habrá sido el que dijo “vamos a vender la guitarra y el bajo eléctrico y nos compramos un tololoche y una guitarra acústica”. Porque también nos hicimos fans de los Violent Femmes, los Smiths y Everything But The Girl. Y en vez de estar buscando un sonido de guitarras eléctricas con *reverbs* y *flangers*, un sonido que no podíamos lograr, decidimos hacer algo barato, y lo resolvimos de la forma en que pudimos; cosa que era una enseñanza de la Metro: hazlo con lo que tienes. Es decir,

no esperes a tener los materiales ideales para desarrollar algo, desarróllalo con lo que tengas a la mano. Allí fue cuando dijimos “esto es acústico”. Y estaba también el hecho de que el grupo no cuajó con el baterista y pensábamos que si en una canción queríamos tener bongos, ningún baterista iba a entenderlo. Pensamos invitar al baterista del grupo en el que tocaba yo, que era buenísimo, pero decíamos “no va a entender cuando le digamos tú sólo toca unas maracas para el bolerito”. Y pensamos que la caja de ritmos era ideal. La otra información que teníamos, de lo que siempre platicábamos Joselo y yo, era de ese video de Kraftwerk en donde salen hasta adelante con sus computadoras, haciendo música. Eso es perfecto, eso es lo que queremos. ¡Vamos a romper con el rock! Queríamos desafiar a los punketos, hacer otra cosa. Y la parte acústica contrapuesta a una caja de ritmos nos pareció perfecta. Fue emocionante comenzar a trabajar de esa forma, buscando un sonido más mexicano. El otro día estaba recordando que en el comienzo de todo, cuando ya estábamos más armaditos, decíamos que nuestra música se llamaba “neo-antralismo nacionalista”. “Neo”, porque era algo nuevo; “antralismo”, porque nos íbamos de reven, bueno más los Rangel que yo en esa época, ellos eran más reventados, Meme y yo más bien los acompañábamos. Y como que era el rollo “nacionalista”, de hacer música para el lugar donde vivíamos, negando el que nos influenciara sólo lo que llegaba del extranjero. Creíamos que teníamos que influirnos de todo lo que estuviese a nuestro alrededor y lo más inmediato era la discoteca de nuestros papás. Allí estaba toda la música de los cincuenta, de los músicos folclóricos y tradicionalistas que se acercaron al Distrito Federal para presentarse en la W. De allí salió El Viejo Elpidio y tantos más. Esos discos eran una riqueza: Toña la Negra y Agustín Lara. Los habíamos escuchado de chiquillos,

pero ahora les dábamos un valor. Teníamos la idea de que vivíamos en un país pluricultural y que por lo tanto no podíamos hacer música pura. Sabíamos que no podíamos intentar ser The Cure porque no éramos ingleses ni teníamos las herramientas para sonar como ellos. Fue cuando dijimos “somos tercermundistas, somos baratos, usemos lo inmediato y vamos a hacer así las cosas”.



¿Cómo arranca el experimento de Café Tacvba?

Quique: Las veces que me junté con amigos a tocar nunca pudimos montar más de dos o tres canciones. Fue hasta que Joselo y Rubén deciden armar algo que tuviera que ver con sus intereses musicales, que pudimos hacerlo. Así, en 1987 nació lo que fue Alicia Ya No Vive Aquí, grupo al que me invitaron a tocar el bajo. Nosotros teníamos un bajo, era de Joselo, lo tocaba en el grupo Shine de Arboledas. Y luego compró una guitarra eléctrica, una falsa Telecaster. En compañía de otro amigo de ellos de la universidad, que tocaba la

batería, nos juntamos a montar las composiciones que tenían, dos o tres de Joselo y otras más de Rubén. Pero este grupo no duró mas que tres ensayos que, me parece, fueron muy productivos. Tengo un grato recuerdo de esos días. Una de las canciones era "María", fue la única que sobrevivió al paso del tiempo. Había una primera versión de "Las persianas" también y otras dos canciones que sonaban mucho como La Unión. Hubo frustración en esos ensayos puesto que queríamos sonar sofisticados y no teníamos elementos para ello. Y fue entonces que surgió la idea de hacer algo más acústico. Volvimos a los ensayos y empezamos a retomar canciones. "María" la queríamos hacer como si fuera un jazz tranquilo. Pero un día mi mamá nos dijo "está muy bonito ese bolero que compusieron". Ya teníamos la idea de que el grupo se llamara Café Tacvba y queríamos que tuviera algún matiz mexicanista. Como consecuencia de ello vendimos el bajo eléctrico, nuestra imitación de Hofner, y compramos un tololoche. Mi mamá nos prestó para comprar una caja de ritmos. Así empezó Café Tacvba.
Rubén: Cuando todavía teníamos Alicia Ya No Vive Aquí… Bueno, no recuerdo si fue antes o después, le comenté a Joselo que estaría buenísimo un grupo que se llamara Café Tacvba. Y él coincidió con que era un buen nombre. Se deshizo Alicia Ya No Vive Aquí y pasó un año en el que Joselo, Quique, y yo por mi parte, estuvimos haciendo algunos experimentos de la mezcla musical que estábamos buscando. Me parece que pasaron unos diez meses. Y un día me habló Joselo y me dijo que habían vendido el bajo de Quique para comprar un tololoche y que querían comprar una caja de ritmos. "¿Qué onda, vamos a volver a juntarnos?", me propuso. "Pues órale", le dije. Una vez juntos nos preguntamos cómo iba a llamarse el nuevo grupo y todos acordamos "Café Tacvba".

¿Recuerdan cuántos demos hicieron antes de entrar en el proceso de grabación del disco?

Rubén: Hubo un par de demos, uno que conservamos o del que al menos yo tengo una copia, y otro que no sé si alguien lo tenga. Ese demo que está perdido tenía unas diez, doce canciones, era más extenso. El otro demo, el que más recuerdo, traía “La chica banda”, “Las batallas”, “María”, “Las persianas”, creo que eran esas cuatro. Ese fue el que entregamos en El Hijo del Cuervo para que nos dejaran tocar. Debo aclarar que todos los demás casetes que se vendían en el Chopo y otros lugares, porque ése en particular no circulaba, eran grabaciones hechas en las tocadas. Y de ésas sí había como 19 o 20 diferentes versiones.

Joselo: Sí, seguro que en el demo estaban “Rarotonga”, “Las batallas”, “María”, “Las persianas”, eran como cinco canciones. “El catrín”, creo. El demo lo hizo Meme. Bueno, ya desde entonces él se encargaba de hacer las grabaciones. Lo hicimos de una manera bien precaria, con un estéreo casero y dos micrófonos. Así hicimos varios demos, aunque no sé cuál fue el que le entregamos a Santaolalla. En ése las canciones estaban tal como la gente las conoce. Digamos que sí hubo un trabajo de producción posterior, pero la estructura ya estaba definida. Anteriormente habíamos hecho otras aproximaciones. Tony Méndez andaba por ahí, pero él nunca nos hizo grabar un demo. También grabamos uno con Carlos Gaviola, un argentino que llegó con toda esa avanzada de “Rock en tu idioma”, era amigo de Óscar López. Tenía la intención de que fuéramos parte de “Rock en tu idioma”, la colección de Ariola, pero nunca firmamos, por suerte tal vez, porque muchos grupos se quedaron congelados en esos contratos, Santa Sabina entre ellos.

ME PUSE A COMPONER ALGO CON LA IDEA DE ENSEÑARLO A LOS DEMÁS, AUNQUE ME PARECÍA UN POCO ÑOÑO.

En el primer demo había una canción de Rubén, "Las persianas". ¿Fue ésa la primera canción que compuso?
Rubén: Es una canción que tenía desde mi primer grupo, Trial, que también se llamó Flanger, nombre que me encantaba porque todos los grupos usaban ese pedal. Esa canción me gustaba mucho, la tocamos con Torah también y me la traje a Café Tacvba. Pero siempre con arreglos diferentes.

¿Hubo canciones de esa primera etapa que se desecharon?
Rubén: "Prefabricada", una canción de Joselo que siempre me gustó. Había también un par de canciones mías instrumentales. Una se llamaba "Eras mía" y la otra… no me acuerdo. Eran dos instrumentales en una onda Santo & Johnny, medio surf. Y es que Santo & Johnny siempre me gustaron. "Sonámbulo" es una de las canciones que siempre he tenido en mente y que me mueve. Ese tipo de guitarra siempre me ha gustado y lo poco que la toco me permite interpretarla.

¿Cómo era "Prefabricada"?
Joselo: Tal vez ocupaba el mismo espacio, el mismo género que "María". Creo que hasta tenía las mismas pisadas. Se llamaba "Prefabricada" porque parecía de Prefab Sprout. Nos gustaba mucho Prefab y decíamos que era como de ellos. Trataba de no estar haciendo absolutamente nada, de estar en un cuarto y ver la luz en un día soleado. Debe estar en un demo y en algún momento saldrá.

¿De quién era "La Chica Banda"?

Quique: Es de los cuatro, una cosa rara. Joselo tenía un *riff* de guitarra y una parte de letra, Rubén la completó. Como no había coro, yo le sumé uno. Es una canción de todos, una amalgama a la que le fuimos sumando algo uno por uno, no la compusimos al mismo tiempo.

"Las batallas" la compuso Quique. ¿Tenía canciones anteriores?

Quique: No tenía canciones anteriores, y si tenía no las recuerdo o no valía la pena mostrarlas. "Las batallas" fue una canción que surgió cuando veía que había aportación de los demás. Coincidió con mi entusiasmo por el libro *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco. Me puse a componer algo con la idea de enseñarlo a los demás, aunque me parecía un poco ñoño. Parte de la letra la tomé del bolero "Obsesión" que aparece en el libro. No sabía si eso podía hacerse o no: tomar una letra y transformarla con la música. Y nunca había oído el bolero original, así que me inventé cómo podría sonar. Después lo oí y me pareció superior a la parte que le di, sobre todo como la interpreta Daniel Santos.

¿Cuándo y cómo se compuso "María"?

Joselo: En casa de mi mamá. En un principio era diferente, como un rock, más acelerada. Cuando estábamos montándola, Quique dijo que por qué no hacíamos algo al estilo de Simply Red y cambió los acordes que yo tenía. Primero la adaptamos para que Rubén la pudiera cantar y luego Quique sugirió otros acordes que la hicieron sonar diferente. Y así fue tomando su forma.

Meme fue el último en llegar a Café Tacvba, ¿cómo se dio su encuentro con el resto del grupo?

Meme: Si no me equivoco, conocí a Rubén en una fiesta en la que tocaba Maldita Vecindad, en la casa de El "Indio" Fernández, en Coyoacán. Iba con la que entonces era su novia, vestidos de tarahumaras, en medio de la moda oscura medio The Cure, como se vestía la mayoría de la gente joven en Coyoacán, así era lo *fashion* del momento y por eso evidentemente no podías pasar por alto la presencia de Rubén. Yo sabía que era amigo de Quique y Joselo. Es más, no fue en ésa, sino en el cumpleaños número 18 de Quique, en la misma casa del "Indio" Fernández. Yo sabía que Rubén estudiaba con Joselo. Creo que la siguiente vez que lo vi fue en una tocada, cuando estaban haciendo el grupo con Beto, el hermano de la novia de Rubén, en los teclados. Hicieron un par de presentaciones, una en la sala de la casa de Quique y Joselo para sus papás y amigos, éramos diez amigos cercanos: "El Negro", "El Micro", José Luis, yo. Y luego hicieron otra presentación en el garaje del "Negro", no sé si era su fiesta de cumpleaños o no, tampoco recuerdo la fecha, pero debió haber sido a finales del 88. Después de esa tocada tuvieron un problema, bueno no sé si un problema porque yo nunca me enteré bien, con Beto. Y él dijo que ya no seguía. Fue después que me buscaron.

¿Por qué fue tan importante la tocada de El Hijo del Cuervo?

Rubén: Fue una tocada especial porque es la que nosotros tomamos como punto de partida del grupo. Fue la primera vez que la gente pagó por vernos tocar. Asistieron básicamente los abuelos, mamás, papás, primos y sobrinos. Era un lugar pequeñito, creo que hubo sesenta personas, las que cabían allí. Pero para nosotros fue un súper

éxito porque tocamos el 27 de mayo y el 3 de junio del 89. No sé si alguno de nosotros recuerde en qué mes comenzamos a ensayar con el grupo, pero ya para entonces teníamos un rato. Tuvimos otra formación anterior en la que estaba Roberto Silva. No recuerdo cuánto duramos con él. Tenía muy mal humor y nos enojábamos a menudo. Hasta que nos dimos cuenta que el chiste era pasarla bien y decidimos aligerar la presión y mejor seguir como amigos. Invitamos a Meme y a partir de ese momento estuvimos ensayando como medio año. Y luego llevamos el demo a El Hijo del Cuervo. Es ésa la fecha que tomamos como inicio del grupo porque ya estábamos los cuatro y fue la primera vez que la gente pagó por vernos, además de que tenemos borrado cuándo comenzamos a ensayar.

Joselo: Imagino que la tocada, la fecha en sí, empezó a volverse importante posteriormente a haber sucedido. De repente nos preguntamos en qué momento vamos a decir que el grupo dio inicio y acordamos que tomaríamos la primera tocada en la que la gente pagó un boleto para vernos. Antes de eso ya nos habían visto tocar pero en la sala de la casa de mis papás o en alguna fiesta. Pero un concierto oficial donde la gente tuvo que pagar un boleto y hubo ese rollo de la tocada, fue ése. Me acuerdo de haberlo cuestionado. "¿Cuál ponemos?". "¡La del Hijo del Cuervo!". En realidad fueron dos tocadas. Normalmente los grupos que tocaban allí se presentaban dos sábados seguidos, al menos eso era lo que se acostumbraba. Hicimos todo lo que se tenía que hacer para ir a tocar a ese lugar. Creo que incluso el que llevó el demo fue Betito Silva, el tecladista que luego salió del grupo. Lo llevó cuando todavía estaba en el grupo y nos dieron fecha para mucho tiempo después, y a él ni siquiera le tocó estar allí. Beto no era músico, más bien estaba interesado en la moda, hacía ropa, era el hermano de la entonces novia de Rubén, Adriana.

En El Hijo del Cuervo tocamos “Las batallas”, “Persianas”, “María”, “El catrín”, “Prefabricada”. “La bonita y el flaco” no sé si ya la había compuesto, creo que no. Tocamos “La última carcajada de la Cumbancha” o no sé si la pusimos después. “Tainted Love” que yo pensaba que era de Soft Cell, pero que luego me enteré que era un *cover*. “Estuve enamorado” de Raphael. Fue un concierto de cincuenta minutos y, cuando nos pidieron más canciones, repetimos algunas.

¿Qué impacto tuvieron las primeras canciones del grupo cuando las escucharon por vez primera?

Quique: Prácticamente todas me sorprendieron. Yo tenía 18, 19 años cuando se formó Café Tacvba, y pensaba que los otros grupos eran todos mayores, no me imaginaba que gente de nuestra edad pudiera hacer cosas interesantes y me sorprendía que mis amigos estaban haciendo buenas letras y buenos acordes.

Meme: Como espectador las canciones me entusiasmaban mucho. Sobre todo porque había visto al grupo antes en un entorno prácticamente familiar, no me los había encontrado en un bar, en un antro. Eran mis amigos y los fui a ver a casa de sus papás. Y eso era mucho más difícil de evaluar a haberlos visto en un antro. Mi impresión fue que se trataba más de un asunto que parecía escolar, un experimento. Pero recuerdo que sus canciones me impactaron, nunca imaginé que algo así llegara.

¿Qué sentimiento le generó a Meme incorporarse al grupo?

Meme: Me dio gusto. Todos fueron a mi casa. Si no me equivoco, “El Negro” o José Luis me llamaron para decirme que ellos querían platicar conmigo. Y llegaron, se pasaron a la habitación que yo compartía con mi hermano, en la que tenía un escritorio, y allí me

propusieron que tocara con ellos. “Ah, pues órale, sí”, les dije. “Ah, bueno”, me contestaron. Y me dijeron que cuándo podía ensayar. No me habían visto tocar pero sabían que yo tocaba el piano. Yo tenía mi teclado eléctrico, un Yamaha PF-10, allí lo tengo todavía. Era un teclado que tenía diez sonidos, yo lo guardaba en su funda, lo llevaba y traía todos los días. El primer día llegué y lo monté en el restirador en el que ellos trabajaban tareas de la escuela. Me junté con Quique y él me fue mostrando las canciones, y yo las fui sacando. Tenían la caja de ritmos, la Yamaha RX-17, con esa disparaban todas las partes rítmicas. Y cuando yo llegué, empecé a programar y a interesarme en su funcionamiento, y encontré algo que me llamó muchísimo la atención. A partir de allí también me hice cargo de la programación. La primera vez que toqué en público fue en El Hijo del Cuervo.

¿Cómo manejaban la parte técnica en sus comienzos?
Meme: Al principio de todo nunca tienes *staff*, llegas al lugar e igual te encuentras con un técnico de audio que te ayuda. Después, cuando descubrí que existían las consolas de monitores, me emocioné mucho porque encontré que había una persona que podía hacerte la mezcla de sonido que necesitabas, en exclusiva para ti. No lo podía creer, me parecía demasiado. Y es que conforme va pasando el tiempo, te vas volviendo más quisquilloso porque sabes que puedes hacerlo todo mejor, al menos en mi caso. Al principio nosotros cargábamos con todo el equipo. Mis papás tenían una Jeep Wagoneer, y Quique y Joselo una camioneta Datsun, y nos turnábamos. A veces cargábamos en un vehículo las cosas o en el otro. Llegábamos de tocar y dejábamos las cosas en la casa que en ese momento fuera el lugar de ensayo, y ya luego nos íbamos a la escuela. Pero de repente, un día, nos empezaron a echar la mano. Contratamos a quien era el ingeniero

de sala de Caifanes y a uno de su *staff*. ¡Y él estaba trabajando con Caifanes, con el grupo de rock más grande de México en ese momento! Era emocionante decir que teníamos a dos de los grandes técnicos del país. Cuando trabajábamos, nosotros cargábamos con todo: el teclado, el tololoche, la guitarra acústica, el melodión, los cables y algunas otras cositas que traíamos; las cargábamos en una o dos bolsitas del mandado, de esas del mercado, de cuadritos. Y estos ingenieros nos decían "¡cómprense una caja!, cómo voy a andar yo cargando esas bolsas". Les daba vergüenza hacerlo. "¡Esto no va con el rock!", se quejaban. No importa, les decía yo, de eso se trata: nada va con el rock, ni lo que oyes ni lo que no se ve.

Finalmente *Café Tacvba*, su disco de debut, sale al mercado en 1992, en un buen año para el rock mexicano ya que en éste aparece también el subsello Culebra de BMG y su primera generación de bandas: Cuca, La Lupita y Santa Sabina.

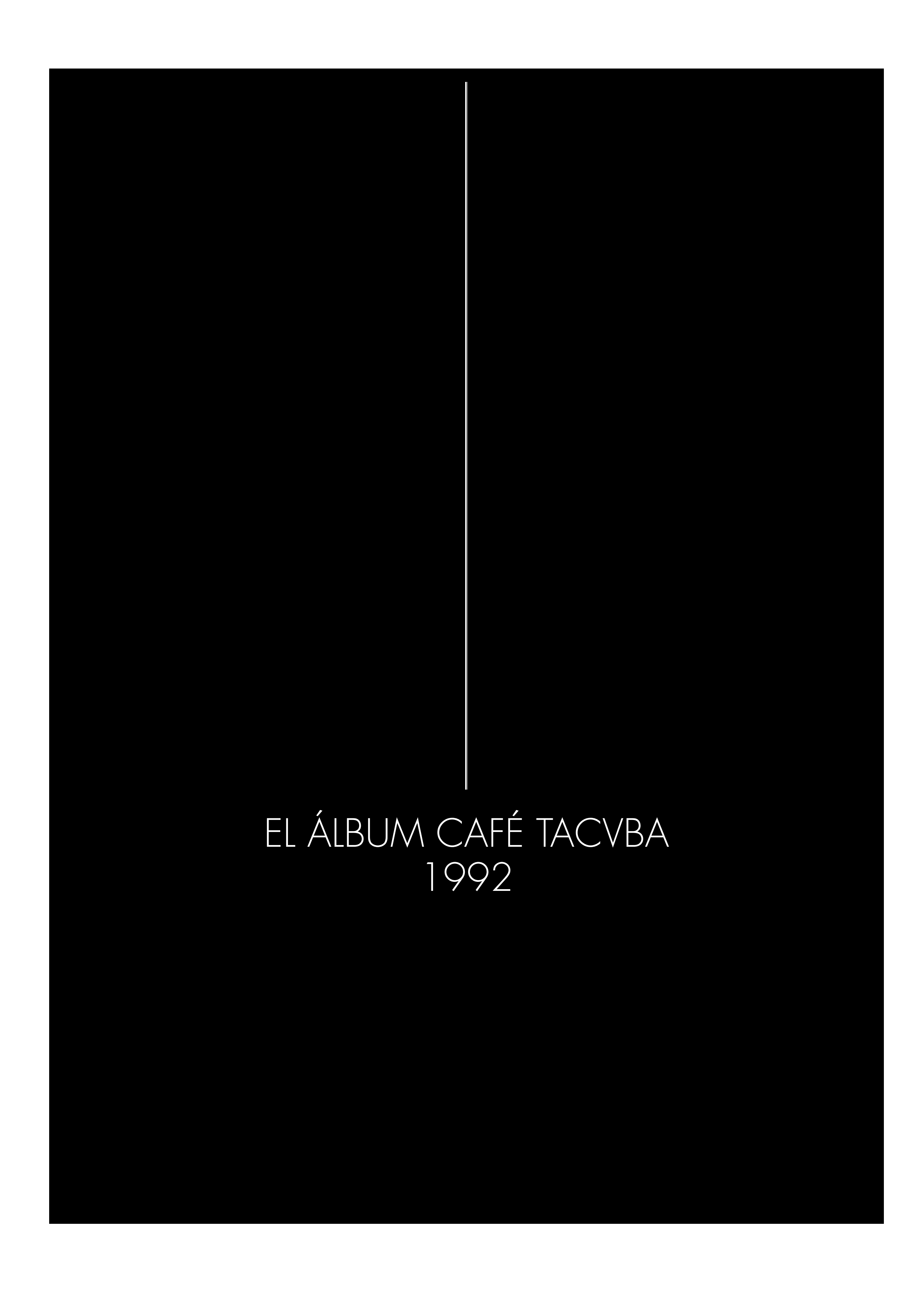
Joselo: Qué raro, porque lo de Culebra si bien ahora lo veo a la par de nosotros, entonces lo veía como si esas bandas fueran la siguiente generación. Se suponía que Santa Sabina iba a sacar disco antes que nosotros, a ellos los firmó mucho antes Óscar López, quien por cierto también nos fue a ver tocar. Un día tocamos juntos Santa y Tacvba en el Museo del Chopo, adentro. Bueno, varias veces tocamos juntos. Pero esa vez estaba allí López y nos dijo que le interesaba la banda. Y nosotros a todo el mundo le decíamos que sí, pero no hacíamos nada. Todos querían que

NO IMPORTA, LES DECÍA YO, DE ESO SE TRATA: NADA VA CON EL ROCK.

grabáramos con ellos: Ricardo Ochoa, Tony Méndez, Memo Méndez, Santaolalla, etcétera. Luego nos decían que consiguiéramos disquera, pero nosotros nada. No sé si no sabíamos cómo hacerlo o qué. Estábamos en la onda de seguir tocando y lo hacíamos bastante; cada fin de semana íbamos a tocar a algún lado. Por eso lo de Culebra yo lo veo como que fue muy posterior a nosotros.



Flyer del evento "Noche de gala de rock mexicano" en el Teatro las Torres Satélite, 1992.


EL ÁLBUM CAFÉ TACVBA
1992

¿Cómo fue la firma del contrato para el primer disco?

Rubén: Nosotros lo vivimos de manera diferente porque no era la intención grabar un disco y ser un grupo "profesional", digamos. Más bien la idea era hacer un grupo para divertirnos y tocar en las fiestas de los amigos, sacar y desarrollar las ideas que teníamos, hacer música que queríamos escuchar y que no la encontrábamos en ningún lugar. Básicamente así fue. Cuando nos llegó la oportunidad fue como si tocaran a la puerta de la casa, nosotros no salimos a buscarla.

Quique: Fue posterior a la grabación. Era como un convenio más hablado que cualquier cosa. Recuerdo que esos papeleos se fueron haciendo mucho después de haber arrancado el trabajo. Lo mismo que la cuestión editorial, todo aquello que uno no sabía bien a bien qué significaba: el tener una editora, el reconocer al compositor, estipular su porcentaje. Desconocíamos a tal grado esas cosas que después supimos que fueron hechas en condiciones que no eran las mejores. Nuestra relación con la primera disquera tuvo después una corrección respecto a todo esto. Nosotros no estábamos buscando firmar con nadie. Nos gustaba la idea de hacer un disco, pero en realidad no nos esforzamos por ir a buscar a un mánager o repartir demos e insistir con disqueras para que fueran a vernos. Se nos acercaron varias personas y una de ellas fue Gustavo Santaolalla. Jorge Mondragón lo invitó a vernos en concierto en El hijo del Chopo.

Joselo: Gustavo siempre estaba en contacto con nosotros preguntando si teníamos ya disquera o no. Nosotros le decíamos que no y seguíamos tocando. Recibíamos ofertas de disqueras pero no

eran atractivas y sentíamos que a la hora de firmar debíamos entrarle con todo, y que si íbamos a firmar por un disco tenía que ser por algo que nos gustara. Entonces, él empezó a preguntar a quién le interesaría firmarnos. Tenía un amigo en EMI, Julio Sáenz, quien ya murió, que nos dijo que él podía hacer una oferta. Julio se cambió a Warner y así se dieron las cosas.

¿Cuándo se encontraron por vez primera con Santaolalla?

Rubén: Me parece que fue en lo que llamaban El Hijo del Chopo, allí al lado de la Cineteca, donde está el IMER. En esa época se hacían tocadas en ese lugar. Me parece que fue allí donde lo conocimos, creo que durante una presentación de Maldita. ¡No, no es cierto! Nosotros tocábamos ese domingo y alguien le dijo que fuera a vernos, porque él estaba grabando *El Circo*. Vino y después de la tocada nos dijo que era productor y que si un día firmábamos con una disquera le gustaría grabarnos. Tiempo después fue él quien nos volvió a llamar para decirnos que un amigo suyo era director de Warner y que iba a ir a vernos tocar en Rockotitlán. Así conocimos a Sáenz, quien nos dijo que le gustaría firmarnos. Nos sorprendió mucho.

Mencionan que había propuestas para ustedes de distintas partes. ¿Por qué decidirse por Santaolalla?

Meme: Gustavo fue la persona que más confianza nos brindó, tanto en el discurso que nos planteaba como con los hechos: los discos que acababa de hacer en México con Neón, produciendo canciones de *El diablito* de Caifanes y los dos primeros discos de Maldita. Nosotros visitamos a los malditos cuando trabajaban con Gustavo y Aníbal (Kerpel) en los estudios Kristal, que fue donde después nosotros grabamos el primer disco. Y eso para nosotros fue impactante. Se dio

un lenguaje con el cual nos sentimos más cómodos y artísticamente conectamos rápido. Y, por otro lado, sentimos el respaldo de que lo que estábamos tratando de decir iba a estar mejor traducido.

Y allí nació no sólo una relación laboral, también una relación de amistad que ha perdurado por muchos años.
Meme: Así es. Esa primera impresión de Gustavo es lo que hoy en día sustenta nuestra relación: la confianza y la identificación artística. Claro que como todo, llega un momento en el que tanto la relación como las decisiones de vida comienzan a no coincidir y también aprendimos a aceptarlo. En mayor o menor medida hemos colaborado con él en todos los discos. Los primeros fueron producciones hechas 100% por él y Aníbal. En los últimos ha participado en complicidad con otros productores o con nosotros mismos. En lo individual también ha hecho una relación de amistad con el grupo. Siento que hemos aprendido mucho juntos, tanto nosotros como él, es por eso que tenemos lazos que nos siguen manteniendo juntos.

¿Qué expectativas surgieron en el grupo al saber que firmarían un contrato discográfico?
Meme: El rock en ese momento tenía que ver con las transnacionales. Mi sensación, sin recordar cuál era mi expectativa o la del grupo, es que lo vi muy natural. Estábamos emocionados, pero no lo estábamos tomando tan en serio. Nos juntamos para hacer música y luego salimos a tocar, a La Cumbancha, al Nueve, a Rockotitlán, a la FIL en Guadalajara. Todo pasó de repente. Ya se nos habían acercado dos que tres personas. Primero Tony Méndez de Rockotitlán, después Óscar López de BMG, y por ese momento también se acercó Gustavo. Fue

chistoso porque cuando nosotros terminamos el primer disco y lo entregamos, todavía no habíamos firmado el contrato con la disquera, porque la relación se había gestado entre Gustavo y Julio Sáenz, quien era el director de Warner México en ese momento. Sáenz le dio el dinero para pagarlo sin que nosotros tuviésemos contrato. El contrato nunca lo vimos sino hasta después. Dijimos "vamos a hacer un disco". Y ésa era la meta. Claro, sabíamos que si estábamos haciendo un acuerdo, haríamos por lo menos tres discos más, eso estaba sobreentendido. Sabíamos también que a partir de ello iba a salir una carrera. Aunque nunca hemos sido un grupo de muchos planes a futuro, sino de metas a corto plazo. Lo más importante fue la emoción de hacer un disco, de estarlo produciendo y de ser parte de la segunda camada de aquellos grupos mexicanos que llegaron después de Caifanes y Maldita Vecindad.

¿Qué contemplaba ese primer contrato?
Joselo: Era un contrato estándar, que ya no existe. En ese entonces firmabas por tres discos y había siempre una triquiñuela para engancharte por uno siguiente. No contaban los discos en vivo ni las recopilaciones. Y tenía una cláusula para poder renovarse.

EL ROCK EN ESE MOMENTO TENÍA QUE VER CON LAS TRANSNACIONALES.

¿Se renovó ese contrato más tarde con mejores condiciones para el grupo?
Joselo: Pasaron un montón de cosas. La primera fue que el primer disco resultó un éxito inesperado para la compañía. Las 30,000 copias que se hicieron se acabaron en menos de una semana. De repente resultó que llegamos al disco de oro, a 100,000 copias vendidas luego luego. Eso nos dio un lugar diferente en la compañía. Entonces

pudimos renegociar porque el contrato firmado era leonino, hasta ellos lo aceptaron. Finalmente la renegociación se hizo después de *Re*.

Se habla siempre de la presión que tiene todo grupo para grabar un disco luego de haber firmado un contrato. Sin embargo, su primer disco no estuvo marcado por esa condición. ¿Cómo fue hacer un disco en total libertad?

Meme: Fue el momento de registrar de la mejor manera posible lo que hasta entonces habíamos hecho. No fue un disco que se hubiera pensado como una obra, sino como una radiografía de lo que en esos dos años de carrera llevábamos. Y sí que hubo libertad, porque si algo hemos establecido desde un inicio es que tenemos que contar con todo el espacio para hacer lo que queramos. Descubrimos muchas cosas que no quisimos repetir en el segundo disco, a todo nivel: en la producción, el arte, la promoción y el *marketing*. Creo que eso fue una de las cosas más valiosas, que perdimos la ingenuidad que teníamos. Nosotros no sabíamos nada. Firmamos un contrato nada benéfico para nosotros y nos hicieron firmar con una editorial. Todo fue malo, leonino, a favor de la compañía. Pero no me arrepiento de ello porque así aprendí. Y, aunque alguien te lo pueda advertir, tienes que experimentarlo en carne propia. Pero tuvimos libertad. Las canciones que incluimos fueron las que decidimos junto con Gustavo. Tal vez, en cuanto a la cuestión estética del proyecto, no sea el disco con el que más nos identifiquemos. Pero es un reflejo de lo que éramos. Teníamos inocencia y está allí reflejada. Por eso yo lo aprecio muchísimo.

¿Cómo fue el proceso de grabación del primer álbum?

Meme: Hubo primero un proceso de escuchar demos. En ese entonces Gustavo vivía en Los Ángeles y le mandábamos los demos con algunas canciones, las últimas que empezaron a aparecer antes de entrar al estudio. Esto sucedió una vez establecido que íbamos a trabajar con él, que la compañía estaba puesta y que había un presupuesto para pagar el disco. Una vez seleccionadas las canciones, entramos a la preproducción. Gustavo vino a México. En ese entonces no teníamos estudio de ensayo ni nada. Toda la preproducción la hicimos en la habitación de Quique y Joselo en Naucalpan, en El Mirador. Montamos el equipo entre sus literas: teclados, guitarra, contrabajo, una caja de ritmos con un amplificador y el melodión. Allí sucedió algo que fue como una especie de iluminación: que las canciones también se trabajan así. Nosotros hacíamos canciones y pensábamos que ya estaban listas, que ya no había que hacerles nada. Y de repente vino Gustavo y empezó a moldear las canciones de tal manera que se potenciaban. Aprendimos que al final son las canciones las que acaban comandando todo. Lo demás, es decir cómo lo grabas, cómo lo produces, en qué estilo, qué micrófono, quién lo mezcla, todo eso ayuda y acaba sumando mucho, pero no es el factor que define si una canción puede trascender. En los primeros discos pasó que las canciones que teníamos son las que quedaron. Hicimos la grabación de las bases en los estudios Kristal, estuvimos allí unos quince días. Salvador Tercero fue el ingeniero de las sesiones. De allí, Gustavo y Aníbal volvieron a Los Ángeles. En septiembre del 91 Rubén se fue solo a grabar las voces al estudio de Gustavo que todavía era muy casero. Yo llegué después, cuando se comenzó a hacer la mezcla. Allí entramos en contacto por primera vez con Tony Peluso, que había trabajado con Maldita y Los Prisioneros. Tuvimos mucha suerte porque se juntó un equipo que sumó y nos ayudó a dejar claro

lo que queríamos. Recuerdo que cuando estaba en Los Ángeles para la mezcla, fuimos al estudio el día en que acababan de terminar las voces y en el coche apareció una canción. Gustavo y Rubén dijeron que era lo que estaba de moda y era “Smells Like Teen Spirit” de Nirvana. Me acuerdo muy bien de la sensación, del lugar, del momento, de llegar a Estados Unidos por primera vez en avión. Y de la experiencia de mezclar el disco.

Quique: El estudio donde grabamos estaba en Miguel Ángel de Quevedo, en las oficinas de Polygram. Yo no entendía por qué si estábamos grabando para Warner, utilizábamos un estudio de Polygram. No sé en qué estado estaba el estudio en ese momento, pero me parecía que estaba como en decadencia; había sido un estudio importante e iba a la baja. Tuve una gran impresión al ver una consola tan grande. Todo lo que pasaba por ahí sonaba muy bien, limpio, pero no captaba la esencia de lo que nosotros éramos y después nos dimos cuenta. Éramos un grupo de rock que en el escenario no sonaba tan limpio y mucha de la magia del escenario no estaba allí, aunque ése fue un cuestionamiento posterior. Pero en aquel momento pensamos que grabábamos un disco que sonaba impresionante, con el contrabajo y la caja de ritmos. Nuestras canciones ya habían crecido. Yo ya había notado eso en la preproducción, trabajando con Gustavo en Cuernavaca, e incluso antes.

Joselo: Fue un proceso muy tardado. En el momento que nos dijeron que íbamos a grabar, nosotros queríamos hacerlo ya, inmediatamente. Empezamos a hacer la preproducción en el lugar en que ensayábamos, en el cuarto que teníamos Quique y yo. Gustavo llegaba allí a oír las canciones y nos proponía cosas. “Cambien esto, aquí oigo una disonancia; a ver, ¿qué estás haciendo tú en el piano?”, arreglaba

cosas. Y sí, había canciones en las que alguien estaba tocando un acorde en menor y otro en mayor, había cosas. Gustavo como productor quería ponerlo en orden. Y nosotros lo seguíamos, aunque después las cosas cambiaran y aceptáramos que queríamos tal disonancia. Estábamos aprendiendo. Era la primera vez que teníamos un productor que nos daba su visión externa. Pasó tiempo y grabamos un demo para que ellos se lo llevaran a Estados Unidos y lo chequearan. Grabamos en unos estudios que ya no existen. Allí habíamos visitado a Gustavo cuando grababa "El Circo". Nos puso dos o tres canciones que sonaban increíbles: "Un poco de sangre", "El circo". Y como nosotros teníamos caja de ritmos e instrumentos acústicos, grabarnos fue todo un *show*, porque sabíamos lo que queríamos hacer, pero no sabíamos cómo hacerlo en términos técnicos.

¿Qué pasaba por sus cabezas luego de la noticia de que en breve tendrían un disco en el mercado?

Joselo: En ese entonces era bien difícil grabar y había que partir de eso. No es que nosotros seamos santos del rock and roll, de esos que dicen que no les interesa grabar sino tocar. En realidad éramos realistas, veíamos lo difícil que era entrar a grabar o que te firmaran un contrato. Lo hacíamos porque teníamos ganas y se nos antojaba. Cuando nos presentamos por primera vez, pensamos que mucha gente se iba a enojar por lo que hacíamos. Y de hecho así fue. "Estos tipos qué se creen, salir así con caja de ritmos e instrumentos acústicos, disfrazados y diciendo que no son rock". Estuvo bien hacer enojar a dos que tres puristas del rock, eso no lo veo a menudo. Lo nuestro entonces fue resolver lo inmediato. Ya habíamos tocado aquí y allá pero nuestro *show* no duraba más de cuarenta minutos, porque

no teníamos canciones. Y nos propusimos hacer más. "Yo tengo esta canción, montémosla para el fin de semana que vamos a tocar en el Nueve o en La Cumbancha". Trabajamos y sacamos una canción nueva, tal cual, para llenar el espacio. Porque nos empezaron a llamar mucho para tocar. Y todo se nos dio de manera natural. El no tener en cuenta que existía un contrato, ni un público, sino sólo lo que nosotros cuatro estábamos haciendo. Yo nunca he pensado que tal canción la va a escuchar un público equis. A veces pienso que la canción quiero que le guste a Rubén, a Quique y a Meme. Mis primeras canciones se las enseñaba a Quique y le preguntaba qué le parecían y no me respondía. Hasta que llegó un día en que me dijo que una estaba buena. Creo que esto nunca lo había dicho. Pero así fue, quería que las canciones les gustaran a mis compañeros, porque así les darían ganas de trabajar en ellas. Y eso, de alguna manera, hace que todo lo demás desaparezca. Con tal de que llegue al punto de que trabajemos en ella, para mí ya es una canción que valió la pena mostrar. Y eso sigue siendo igual hasta hoy en día.

¿Qué instrumentos utilizó Joselo para la grabación del primer disco?

Joselo: Tocaba guitarra acústica. Primero una guitarra tal cual que intentaba microfonear con una pastilla que le pegábamos. Digo trataba, porque realmente no sé qué tanto sonaba, no sonaba mucho. Entonces siempre estábamos buscando maneras de sonorizarla, le pegábamos pastillas y le conectábamos cosas. Era la guitarra con la que aprendí a tocar, marca Yamaha. Yo tomaba clases en la Yamaha de Satélite. Un día llegaron una cantidad de guitarras, me las ofrecieron y esa la compró mi mamá. Con esa guitarra fue con la que toqué en el grupo. No sé si después empezamos a probar diferentes guitarras, una

Ovation, pero no nos gustaba cómo sonaban. Probamos una Takamine, que era la que se acercaba más. No recuerdo si grabé con esa. Y la Yamaha me la robaron en Tepoztlán. Tengo allí una casita, la abrieron y se llevaron todo. Y la Takamine se rompió en una tocada en Puerto Vallarta. El Pachá, un *staff* mítico del rock nacional, se cayó con ella del escenario.

En los agradecimientos del primer disco se incluye una larga lista de bandas, ¿por qué mencionarlas a todas?
Joselo: Supongo que porque era el primer disco. Los agradecimientos son una cosa bien rara, yo todavía no la entiendo. Obedecía a las ganas de sentir que el disco no era nada más de nosotros sino de todos, de todos los que estaban ahí que habían tocado con nosotros, que habían compartido cosas en La Cumbancha, en el Nueve, en el Roco. Te dan ganas de agradecerle al mundo entero. ¡Es tu primer disco!

¿Fueron estos agradecimientos la prueba de que había una escena solidaria de rock en México en ese entonces?
Joselo: No lo sé, siempre fuimos *outsiders*. Éramos de Satélite y no nos llevábamos con todos estos grupos: Caifanes, Fobia, Amantes de Lola, no teníamos una relación con ellos. Hasta nos veían raro. Tal vez con la única banda con la que coincidíamos en ideas era con Maldita Vecindad, sentíamos que estábamos haciendo lo mismo. Compartíamos la idea de lo que debía ser un grupo de rock mexicano. Yo creo que la cuestión geográfica nos ubicaba en otra situación. No conocíamos a Botellita de Jerez, digo, los conocíamos porque los admirábamos, pero no teníamos forma de coincidir con ellos en nada. Yo nunca sentí que ese *boom* fuera como un triunfo

colectivo, sino que era individual, del grupo. Ahora lo veo y me doy cuenta de que sí, de que sí había más unidad. Antes pensaba que Caifanes y nosotros estábamos en dos mundos completamente distintos, pensaba que luchábamos por dos cosas diferentes y ahora me doy cuenta que buscábamos lo mismo: cantábamos en español, decíamos cosas parecidas, ellos también estaban sacando cosas mexicanas. Y yo, en ese entonces, no lo notaba. Yo pensaba que ellos querían imitar a The Cure, pero ahora me doy cuenta que no, de que estábamos en la misma vertiente, pese a que yo los veía más grandes. A los de Fobia sí los veía todavía más lejos. Su música me gustaba pero los veía en otra onda.

Meme: Yo estaba muy chico cuando El Tri, que comenzó a cantar en español, tenía esa idea de que el rock en español y en México contaba, aunque fuera a nivel *underground*, con escuchas y un movimiento importante; pensando en todo lo que se cortó desde Los Teen Tops y lo demás. Cuando yo iba a la secundaria, a la prepa, aparecieron Botellita de Jerez, Ritmo Peligroso y todo lo de Comrock. Más tarde, con el *boom*, cuando llegaron Soda Stereo y Radio Futura, las disqueras dijeron "aquí hay negocio, por qué no vemos lo que tenemos localmente". Y firmaron a Fobia, Neón, Maldita y Caifanes. Para nosotros eso fue un descubrimiento. Y ese movimiento no se ha repetido en México y no quiero sonar a persona viejita. Pero sí había algo que ya no existe, una autenticidad por la música y el movimiento, por tratar de dar un mensaje e identificarnos. ¿Cómo podíamos tener esa identidad y compartirla nosotros como mexicanos y no solamente como capitalinos? Recuerdo llegar al Tutti Frutti y ver que estaba de moda poner banderas de México y vírgenes en las chamarras; ver a los malditos tatuados con el nombre del grupo. Había un momento de rabia en ese sentido que nos alimentó.

¿Cómo era el cuarto de las literas? ¿Cómo sonorizaban allí?
Quique: La sonorización era muy básica. Una consola Alpha 4 donde había una línea para voz, una para la caja de ritmos y una para el teclado. No me acuerdo si teníamos un par de amplis para la guitarra electroacústica. El cuarto no era muy grande, con las literas allí. Había un librero. No teníamos batería, por eso no había problemas de ruido. Mi papá está sordo, entonces no había grandes quejas de su parte.

¿Quien dormía arriba?
Joselo: Quique.

¿Qué suerte tuvieron las literas?
Quique: (risas) Creo que por allí siguen arrumbadas.

¿Recuerdan el impacto mediático que tuvo el disco al salir al mercado?
Meme: Fue bien interesante porque antes de que saliera, llegamos a tener como 16 casetes de los que en aquel momento se llamaban piratas. Hoy, un disco pirata, para las nuevas generaciones, es el mismo disco nada más que no en versión elegante. En ese entonces el disco pirata era el que se grababa en los toquines, o que alguien se había sacado de una consola en la que un ingeniero había grabado. Y la gente que nos seguía tenía todas esas referencias. Yo, por ejemplo, que era fan de Caifanes y Fobia, tenía muchos casetes pirata. Cuando salió el primer disco de Fobia me dije "¿dónde quedó toda esa mugre a la que yo estoy acostumbrado?" Y cuando salió nuestro primer disco fue igual. Hubo gente que se decepcionó. Aparte de que también nosotros asumimos que la música era para quien la quisiera escuchar y

por ende la compañía nos dijo "les vamos a hacer un plan de promoción". Nos metieron en todas las revistas, en todos las radios y en todos los programas de televisión. Salimos en *Siempre en domingo*, en *El sabor de la noche* con Claudio Yarto, salimos con Verónica Castro, con Chabelo, en todo lo que había en ese momento. Y salíamos tocando en vivo o haciendo *playback*. Me acuerdo perfecto de que nos llevaron a un programa de concurso de belleza en Acapulco, *La piel dorada*, creo. Era un programa producido por Televisa. Llegamos al hotel y nos dijeron que a tal hora nos veríamos en cierto lugar para que nos llevaran a la locación. Íbamos a tocar "Rarotonga". Pero cuando llegamos, nos dijeron que pasáramos para que nos maquillaran y nos dieran el vestuario. ¿Vestuario?, preguntamos. "Sí, lo que pasa es que van a estar con las chicas en la playa. Ustedes van a ser unos caníbales; los van a maquillar de negro y les van a poner sus túnicas y su hueso en la cabeza". Y enseguida dijimos que no, pero fue un pleito porque nosotros todavía no teníamos derecho de piso. En aquel momento accedimos a muchas cosas, pero no a aquella. Y llegamos al límite. Por eso, mucha gente que nos seguía, que iba al LUCC a vernos, nos dio la espalda: críticos, amigos de ese momento, la revista *La Pus Moderna*, Rogelio Villarreal, todos nos criticaron. Pero para nosotros eso fue una consecuencia natural. Claro, hoy en día vemos que no hubiéramos hecho muchas cosas y que las hicimos por inocencia. Pero en cuanto al disco la respuesta fue inmediata. En la radio comenzaron a tocar "Las batallas". El disco se empezó a vender muy rápido. La gente nos encontraba parecido con Los Xochimilcas, había algo muy lúdico y con humor, pero con un trasfondo en el mensaje y en todo lo que queríamos decir. Y la gente comenzó a identificarse, no sólo en la música sino también en la forma de vestir, con la ropa de manta, con

Rubén que salía con huaraches, calzones indígenas y trenzas. Y todo sustentado en la música. Fue un impacto importante, tanto para bien como para mal. Al final, a lo largo del tiempo hemos visto que eso fue lo que nos tenía que pasar en ese momento. Igual nos arrepentiremos de muchas cosas, pero creo que también hubo grandes aciertos.
Joselo: Lo primero que se dijo fue que el disco estaba muy limpio. Nuestras presentaciones tal vez eran mucho más rudas, o más rockeras, o tenían otro sentimiento y el disco estaba más bonito. Y bueno, eso era como algo natural. Estábamos tocando en La Cumbancha, y ahí empezábamos la tradición de tomarnos unos tequilas antes de subir, entonces se notaba más la rudeza de todo. Y eso fue algo que también nosotros notamos, se suavizó el sonido del grupo. No recuerdo tanto las reseñas del primer disco como las del segundo.

No había antecedentes en cuanto a la forma en que los grupos de rock debían comportarse en la televisión comercial y tampoco sabían cómo negociar porque nadie lo había hecho antes.

Meme: Sí. Fuimos a varios programas, entre ellos a *Pácatelas* con Paco Stanley. Allí están en YouTube el video y la entrevista. Me acuerdo muy bien de ella y de que él nos dio la vuelta. Y nosotros, como éramos, la hicimos de patiños y se puso divertido. Hubo cantidad de cosas y no había ningún antecedente. Recuerdo también que, un poco antes, esto se veía de manera diferente. Estaban los Botellita de Jerez en *Hoy Mismo* con Guillermo Ochoa y me acuerdo que les dijeron que había hablado una señora que decía que en su barda

EN AQUEL MOMENTO ACCEDIMOS A MUCHAS COSAS, PERO NO A AQUELLA. Y LLEGAMOS AL LÍMITE.

habían rayado el nombre del grupo. Y Ochoa los cuestionó. "¿Qué es eso muchachos de andar yendo a pintar casas por ahí?". A lo que ellos respondieron "¿Usted cree que Mick Jagger viene a la Ciudad de México a pintar lenguas por todas partes? Nosotros hacemos música, no salimos a pintar". En ese momento, Ochoa mandó a comerciales y los cortó. No había espacio para ese humor.

En "La chica banda" se describe un entorno: La secu 23, los conciertos de Atoxxxico y Rebel D'Punk. ¿Vivieron estos ambientes?

Rubén: Esa letra es una colaboración de Quique, Joselo y mía, los tres la hicimos. En realidad yo nunca fui a tocadas del Atoxxxico, pero era el ambiente que ansiábamos vivir. Dado que éramos "satelucos", todo eso nos quedaba lejos. Creo que a la tocada más punk que asistí fue de Dangerous Rhythm. Y bueno, lo que sí vivíamos era a las chavas banda, las veíamos. De alguna forma con el grupo anterior que tuve viví los hoyos fonqui, porque sí íbamos a tocar a San Mateo, a Tlalnepantla y a Azcapotzalco, donde se vivía el hoyo como tal. En el 87 estaban esos personajes muy fuertes, el punk mexicano. No fui a tocadas de grupos punk, pero sí le abríamos a varios grupos que tal vez musicalmente no eran punks en su forma, pero lo eran en esencia. Era la banda. Y unas tocadas increíbles, además de que muy bien pagadas, porque te pagaban en el momento con una bolsa de morralla. Allí veías a la banda con el chemo, con la mona y eran encuentros fuertes. Y ver toda esa estética nos encantaba. Lo que compartíamos era ir de rol al centro y, de regreso, ver a las chavitas de la secundaria con las botas Flexi, las calcetas, las piernas bien morenas,

con unos chamorrotes y la faldita bien pegadita y el suéter también, el cabello lacio, cortado de una forma bien especial. Nos parecía una estética increíble, el punk mexicano que les salía por los poros. Y pensábamos que toda la historia de México, toda su riqueza cultural, estaba en nosotros, saliendo por nuestros poros sin que nos diéramos cuenta. Y la chava banda es eso. Y en las tocadas, en los hoyos fonqui, ellas bailan como danzas prehispánicas. De eso trata "La chica banda".

"Rarotonga" es una canción que alude a una era en la que el cómic en México tuvo mucha importancia. ¿Cuál era su relación con este arte?

Joselo: Ni siquiera sé de qué trataba el cómic, pero me llamaba mucho la atención Rarotonga, su afro y las curvas. No creo que me gustara físicamente, pero me atraía el personaje. Muchas de esas cosas surgieron de las excursiones que hacíamos para ir al centro de la ciudad. Rubén y yo íbamos a visitar museos o a ver películas. Recuerdo un ciclo de Pedro Infante en la Sala Fósforo. Pasaron *A.T.M.*, *Qué te ha dado esa mujer*. Y era impresionante. Allí entendí por qué Pedro Infante fue un ídolo. Hacíamos ese tipo de recorridos, visitábamos tiendas y librerías de viejo. Tomábamos el metro en Cuatro Caminos, transbordábamos y llegábamos al Zócalo. Y había unos carteles que anunciaban la reedición de Rarotonga, en los que se leía "hazme tuya cada martes". A mí me encantaba ver esos carteles en todas las estaciones del metro. Un día vi que los estaban recogiendo, rasgándolos, sin que les importaran. Estaban cambiando uno por otro nuevo. Yo quería ese cartel gigante en mi cuarto. Por eso fue lo de "Rarotonga se murió".

Rubén: Era la reedición de Rarotonga, porque se había editado originalmente en los sesenta, principios de los setenta. Encontrarnos

con ese personaje fue lo máximo. También era como la búsqueda de lo exótico, porque para nosotros la cultura nacional se presentaba con un exotismo exuberante, como el de Rarotonga. La selva era el edén y el paraíso subvertido en el tren subterráneo.

En el cuadernillo del disco se incluye la letra y las pisadas de guitarra de "María", pero solamente de esa canción. ¿Por qué razón?

Joselo: Era porque la canción tenía estos elementos de bolero. Mi mamá fue la primera que nos dijo "¡qué bonito bolero!", cuando nosotros no la considerábamos así. Pero nos gustó esa apreciación. Y quizá fue recalcarlo con todo esto, ponerle pisadas tipo *Guitarra fácil*, hacer ese juego.

¿Hay en "María" la intención de rendir tributo a la mujer mexicana?

Joselo: A lo mejor sí tenía que ver María Félix en todo esto. En esa época leí unas biografías. No sé si eran de Paco Ignacio Taibo I, pero había una de María Félix, otra del "Indio" Fernández, de Agustín Lara. Y de esa época también salió otra canción, "La bonita y el flaco", María Félix y Agustín Lara. En ella cuento cómo estas dos personas se juntan y cómo le hizo él para ligarse a esta gran señora. Seguro que el nombre tiene que ver con María Félix, jugando también con esto de "La llorona". Pero no era una cosa de un homenaje pensando en muchas mujeres. En una parte dice "María marchita", jugando con "María bonita" de Lara. Yo descubrí a Agustín Lara y me parecía que era mejor tratar de imitarlo a él que a cualquier otro compositor en el mundo. Porque había escrito canciones en distintos estilos y su búsqueda era como la que estábamos haciendo

con Café Tacvba. Y vimos que Lara tomaba influencia de todo: tenía tango, ranchera, vals, no sé. Era como decir "quiero ser Agustín Lara".

¿Cómo se hizo el videoclip de "María"?

Meme: Una de las cosas que admiro de Gustavo Santaolalla es la manera en la que no sólo se dedica a la música, sino que ramifica con todo y luego empieza a ligar disciplinas. Él tenía un amigo, Gustavo Garzón, que había estudiado cine. Llegó a Los Ángeles con dos o tres videos que había hecho y se nos sugirió hacer un video con él. La disquera preparó la producción, desarrollamos la idea e hicimos un guión entre todos. Rubén siempre ha estado más a cargo de la parte visual a todo nivel y, en ese entonces, él hacía el arte del disco. Nosotros también estábamos más involucrados en los videos, opinábamos, llegábamos a un concepto y ya Rubén lo afinaba con el director. Surgió la idea de invitar a Ofelia Medina. Fue la época en que comenzamos a trabajar con Juan de Dios Balbi. Y él se empezó a mover, contactó a Ofelia, le mandó el disco y todo se conjuntó. Cuando vimos el video dijimos "es demasiado fuerte, aún para hoy en día". Yo lo considero uno de nuestros mejores videos, tal vez el más bonito. Tiene algo de radiografía de nosotros, allí nomás andando por instrumentos, sin planear nada, sin saber si le iba a gustar a la gente. Lo hicimos en Coyoacán, en el centro, en dos o tres locaciones. Experimentamos por primera vez como era hacer un video. Fue una jornada de 24 horas sin parar.

Rubén: Gustavo Garzón y yo realizamos el guión en conjunto. Hubo muchos cambios porque soy extremista y quería llevar la historia de "La llorona" al extremo de estas anécdotas más pueblerinas en las que el personaje por fin se acercaba a la mujer misteriosa y, cuando

volteaba, tenía cara de caballo. O no. Era mucho más chocante. Llegamos a ese resultado. A mí me encanta el video.

Fue un clip que retomó elementos del cine mexicano: el tratamiento característico de El "Indio" Fernández, la fotografía de Gabriel Figueroa, entre otros referentes.

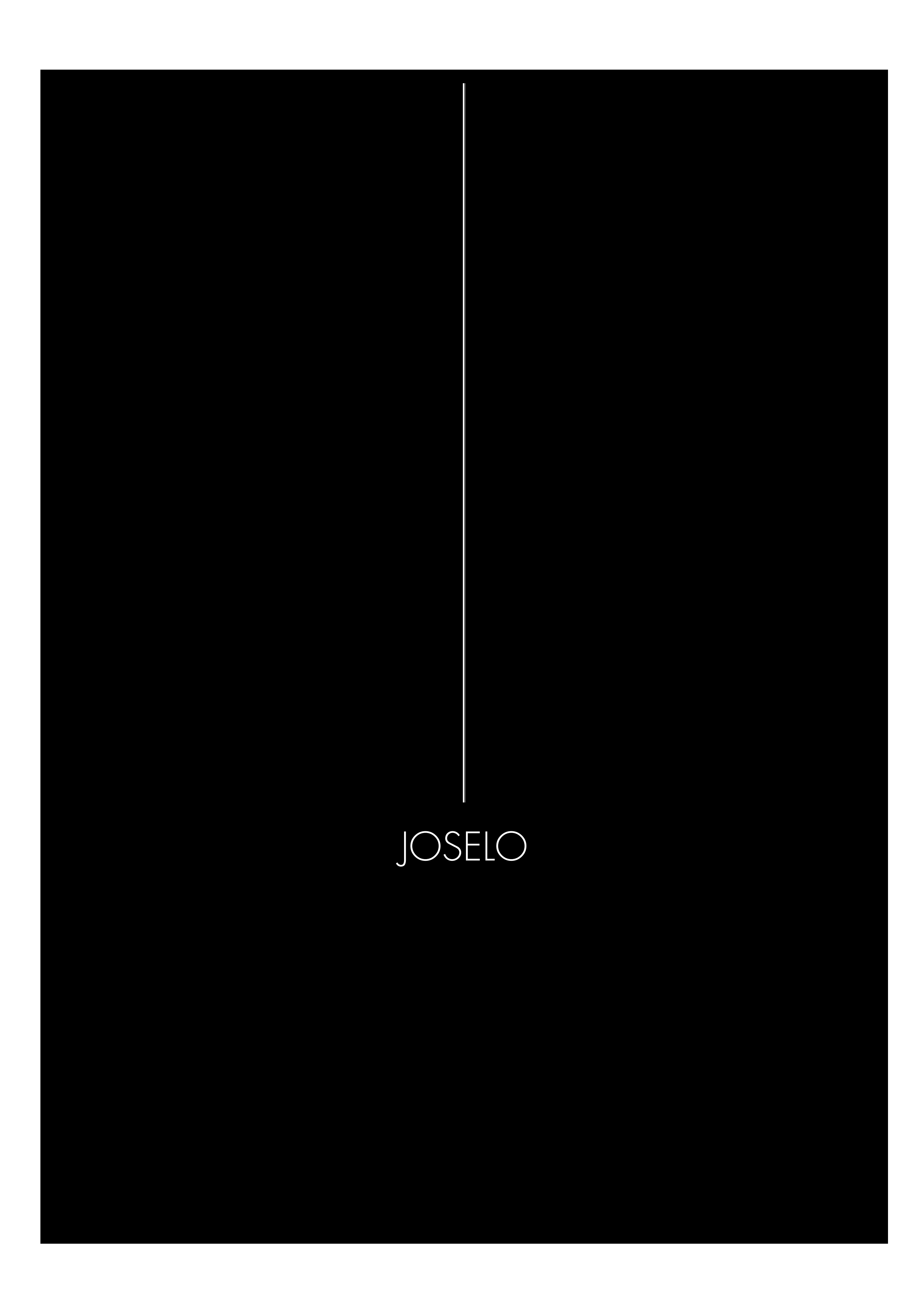
Rubén: Todo nació a partir de la Metro, muchas cosas conceptuales que fuimos desarrollando fue a partir de lo que aprendíamos en la Metro. Una de las cosas principales era el marco teórico, así le llamaban en la Metro Azcapotzalco. Decían: "El marco teórico es súper importante para quién está diseñando". Y nosotros pensamos, ¿para quién podemos hacer música? La influencia del cine mexicano de la época de oro, Luis Buñuel, nos encantaba. Y todos los personajes: Pedro Infante, Jorge Negrete, Tin Tan. Íbamos por lo menos una vez a la semana a la Sala Fósforo en el centro a ver películas en grande que antes sólo habíamos visto en la tele. Y decíamos que era una sensación ver a Pedro Infante de ese tamaño. Todo lo que hicimos en esos años tenía mucho que ver con el cine mexicano. Y bueno, cabe decir que en ese momento nadie había hecho un bolero así, sólo unos chavos de Satélite. Era como lo absurdo, nos gustaba mucho eso, pensar que íbamos a retar a un público del Tutti, ésa era nuestra imaginación. Estar tocando en el Tutti porque era el lugar al que íbamos a reventar. Y que todos esos punketos y darketos nos iban a odiar. Y decíamos "sí, está de poca madre que nos odien". Y vamos a salir tocando un bolero. Nosotros tocábamos "Usted", en versión jazzera. Por eso después dijimos que no nos gustaba tanto. Y cuando salió la oportunidad de hacer el primer video, dijimos "la onda es el cine mexicano de la época de oro,

Buñuel, El "Indio" Fernández, toda esa onda en un videoclip", que era lo que estaba a nuestro alcance.

¿Qué otros video se hicieron para ese primer disco?
Meme: "Las persianas". El director se nos acercó. Era un cuate que trabajaba en la UNAM, César algo. Nos dijo que quería hacer el proyecto. Lo hizo en video y fue una cosa bien interesante, conceptualizado en dos colores, en amarillo y morado, en un set, en una casa. Es un video muy divertido en el que hay imágenes de momentos del inicio del grupo, cuando había una convivencia más fuerte de nosotros cuatro, jugando como cuando estás con algún hermano. Hay muchas tomas allí en las que estamos haciendo puras tonterías, nosotros nos reíamos y allí quedaban plasmadas. También hicimos "La chica banda", lo hizo Tito Lara en el Polyforum Cultural Siqueiros. Es el video de una tocada en vivo. Y "Rarotonga", que también lo hizo Garzón. Allí salimos actuando de unos personajes como selváticos, a partir de unas ilustraciones que hizo Rubén. Lo hicimos en una locación en Michoacán.

¿Recuerdan cuál fue la primera gira de Café Tacvba tras la salida del disco?
Meme: Básicamente eran tocadas en el país, en México. Ya habíamos ido a algunos festivales, a Guadalajara sobre todo; antes de que saliera el primer disco habíamos tocado en El Roxy. Había muy buena movida en Guadalajara, bien *under*, que extraño también. La Feria del Libro que se hacía en la Expo. En la gira empezamos a ir a ciudades a las que no hubiéramos llegado si no hubiese sido por la televisión, por la radio o el video que se había hecho. Vimos que teníamos más trabajo y que podíamos vivir de esto. Y fue entonces que empezamos

a renunciar a la universidad, a dejar nuestros trabajos y a dedicarle el tiempo completo al grupo. No lo habíamos hecho porque el grupo era sólo la parte en la que buscábamos entretenernos. Recuerdo que, terminando una tocada en Guadalajara, tomé el autobús a medianoche y llegué aquí a las 6 de la mañana y me fui a la universidad porque tenía un examen, y llegué a hacerlo porque tenía que entregar un crédito final. Estaba en noveno semestre. Llegó un punto en el que dije “se acabó, me voy a volver loco”.


JOSELO

SIEMPRE HE SIDO MUY OBSESIVO CON LA TELE, EL CINE Y LOS LIBROS.

¿Qué recuerdas de tu infancia?

El primer recuerdo que tengo es estar viendo una película de terror que nunca he vuelto a ver. Era una película en la que salían unos títeres diabólicos que cargaban una jeringa grande. Me acuerdo de estar asomado detrás de un sillón, viendo la televisión en blanco y negro. Eso fue en Minatitlán. No sé qué edad tendría, creo que año y medio o dos años. Vivíamos en una casa en una colonia petrolera, era una casa muy vieja de ladrillos rojos cerca de la refinería de Pemex donde trabajaba mi papá. Después nos cambiamos a otra colonia, a otra casa un poco más moderna, pero enfrente seguían estas casas antiguas con techo de dos aguas, que pertenecían a los anteriores dueños de la refinería. Ingleses, creo. Eran colonias cerradas y eso permitía que estuviéramos jugando todo el tiempo fuera de casa. Había palmeras, podíamos comer cocos, jugábamos con toda la fruta que había allí: mangos, aguacates, chicozapotes. Era un paraíso para los niños y había muchos de ellos. Cada “ingeniero”, que era la forma en como llamábamos a los adultos, tenía hijos y todos convivíamos allí. Estábamos todo el tiempo en la calle. Entonces no había mucha televisión, apenas empezaban la transmisión por la tarde, a las dos,

pasaban una sola caricatura, un programa para niños y *El chavo del ocho*. Por eso estábamos en la calle todo el tiempo. Bueno, en la calle es un decir, porque era un campo de golf, pero ya no funcionaba como tal. Nosotros somos cuatro: dos hermanas mayores, Quique, el menor, y yo. Convivíamos entre nosotros. Y todo eso, casi de manera trágica, se acabó cuando a mi papá lo cambiaron de sección; de estar en la refinería, trabajando con obreros, lo pasaron al DF. Tuvo un problema con un oído que le impidió estar expuesto a maquinaria muy ruidosa. Por eso lo cambiaron a las oficinas en Marina Nacional. Para mí, a diferencia de mis hermanos, el cambio fue muy brusco. Como consecuencia de ello me quedaba encerrado en casa todo el día, viendo televisión o leyendo cómics. Me hice muy tímido y cerrado.



Vale por 1 *drink*.

¿Cuántos años tenías cuando se mudaron a la Ciudad de México?

Iba en primaria. Pasaba a cuarto, lo cual significa que tendría unos siete u ocho años. Fue en 1976. Yo nací el 1 de septiembre de 1967. El día que cumplía años, era el día que entraba a la escuela.

¿Qué programas veías en la televisión?

Todo. Desde que llegaba de la escuela me pegaba a la televisión y veía todas las caricaturas de esa época. Más tarde empezaban las series. De

la que más tengo recuerdos es de *Los tigres voladores*. Alguna vez leí que lo más sano es que los niños no vean más de una, máximo dos horas de tele al día, pero yo veía ocho. Y no lo hacía de forma superficial. Llevaba una especie de bitácora en la que contaba los capítulos que había visto, grababa en audio los temas iniciales de los programas, anotaba en un cuaderno los nombres de los personajes de las series, cosas así. Siempre he sido muy obsesivo con la tele, el cine y los libros. Había noches que no podía dormir por ver películas de terror que no eran para mi edad.

¿Cómo llevabas la relación con tu familia?
Yo fui el primer hijo varón. En la familia de mi papá no había niños, entonces eso me puso en una situación de consentido, "el primer niño". En la familia de mi mamá sí había, pero por alguna razón también fui consentido en cierta etapa, situación que ahora Quique me reclama (risas), me lo recuerda, igual que lo hacen mis hermanas. Yo me percibo como alguien tímido. Aún en Minatitlán en donde salía a jugar y me subía a los árboles y tenía amigos y hacía muchas cosas, siempre me percibí más tímido que los otros. Y en el DF eso se acentuó. Mientras yo me quedaba en la casa, Quique comenzó a salir, tenía amigos, estaba en la calle; era la época en la que todavía podías jugar en el DF. Ahora eso ya no existe. He sido muy unido con mis hermanos, aunque nos peleemos, siempre todo lo hablamos. Tenemos muy buena relación.

¿A qué escuela ingresaste al llegar al DF?
A una escuela pública. En Minantitlán estábamos en una escuela de paga, creo que de jesuitas. Había niños y niñas. Se llamaba Pedro Castillo, no sé por qué. Era de sacerdotes y había alumnos internados.

Recuerdo que nos amenazaban diciéndonos “si no te portas bien, te meto al internado”. Y, cuando llegamos acá, mi mamá optó por inscribirnos en una escuela que estuviera cerca de la casa a la que llegamos a vivir, en El Mirador, en Naucalpan. Había una a dos cuadras. Y cruzando otra avenida había una secundaria a la que entró mi hermana. Éramos los “güeritos” de la escuela, cualquier cosa que eso signifique. Había niños de todas las clases sociales, pero más hacia abajo. Muchos de ellos trabajaban en el mercado, llevando las bolsas de las señoras, usando diablitos. Seguido nos los encontrábamos de cerillos trabajando en el supermercado; eran medio chavos banda, se les veía por cómo vestían y porque pintaban “Kiss” en todos lados. Escuchaban a Three Souls. Tanto en la primaria como en la secundaria vimos más eso que la otra parte, era más raro que nos encontráramos con niños de otras clases sociales más arriba, de los que hablaban de programas de televisión por cable o de que iban a Estados Unidos, a Disneylandia, y habían hecho una serie de cosas que nosotros no. Era otro mundo. Nosotros éramos clase media pero nos relacionábamos más con gente de media baja.

¿Cómo se da tu primer contacto con la música?

Mis papás escuchaban música. Los sábados y domingos, se la pasaban todo el día cantando boleros y canciones de Agustín Lara. Veían aquel programa de *Sábados con Saldaña* en el Canal 13, les fascinaba. Y yo lo odiaba. También los sábados ponían un disco de Chavela Vargas que repetían y repetían. Siempre hubo música en casa, desde que éramos pequeños. Escuchábamos y cantábamos mucho. Nuestra familia es presbiteriana, es una de las denominaciones de los protestantes evangélicos. Y en la iglesia los domingos se canta mucho. Hay un himnario que siempre estás cantando. Aparte de eso, a

nosotros nos gustaba cantar. En algún momento, mi mamá quiso que aprendiéramos a tocar órgano, pero como lo relacionábamos con el órgano de la iglesia, y como sonaba a que lo que quería era que tocáramos en la iglesia, nadie quiso hacerlo. En aquella época se vendían muchos órganos y llegaban vendedores a casa a ofrecer órganos Yamaha, con clases incluidas; por eso muchas familias tenían un órgano en la sala. Y ya después, con el grupo, Quique y yo nos arrepentíamos de no haber tenido ese órgano, le hubiéramos sacado ritmos interesantes a esas cajas de ritmos. Pero bueno, existía de parte de mi mamá ese interés de que aprendiéramos a tocar algo. Y como sucede a veces: si tu mamá quiere algo, tú no. Mis hermanas compraban discos, música disco sobre todo o alguna cosa que estuviera de moda. Mi papá iba con ellas a las tiendas y los comprábamos. En esa época yo estaba obsesionado con los cómics de superhéroes: *Supermán*, *Batman*. También me gustaba la ciencia ficción. A partir de *Star Wars* que salió en el 77, busqué todo lo que tuviera que ver con ciencia ficción. Hubo un auge en la literatura de ese género y me leí todo lo que publicaban. Aún ahora tengo una colección inmensa de ciencia ficción. Mi autor favorito es Philip K. Dick. Me viene de familia. Mi papá también tenía ese interés, hacia lo insólito, la ufología, los ovnis. Había una revista que se llamaba *Duda. Lo increíble es la verdad* y él la compraba. Hay muchos libros sobre eso en su casa.

¿Qué discos recuerdas que te gustaran entonces?

El primer disco que me gustó era *Glass Houses* de Billy Joel y el *Cornerstone* de Styx, que eran discos que habían comprado mis hermanas. Me sabía todo el *Glass Houses*. Cuando lo escucho, lo tengo en CD, pienso: sí, estaba muy bueno. Pop rock bien hecho. A partir

de allí dije que sí, que me gustaba Billy Joel. Me compré *The Stranger* y otro de Styx, el *Paradise Theatre*; esos fueron los primeros discos que compré. Compraba la *Sonido*. La primera que compré traía a Debbie Harry en la portada. A partir de ese número, todo lo que leía allí trataba de buscarlo. Luego compré la *Conecte*, en la Comercial Mexicana o en los puestos. La *Conecte* estaba impresa en blanco y negro y olía a tinta gruesísimo, tenía unos disque pósteres, pero siempre estaban mal impresos. *Sonido* salía mensualmente y *Conecte* era quincenal. De allí comencé a leer y leer. Ya para ese entonces no estaba tan encerrado en mi casa y salía más. Jugaba basketball en unas canchas que estaban cerca de mi casa y tenía contacto con otra gente, con amigos a los que nos interesaba más o menos la música. Después conocí a uno, no sé qué edad tendría, pero ya tenía dos hijos chicos, estaba casado y vivía cerca. Tenía una colección de discos impresionante. Se llama Germán…, no me acuerdo el apellido. Músico también. Y hacía muchas cosas, tocaba la guitarra y conocía a todos: al Three Souls. Estaba en otra etapa de su vida, había sido rockero en los setenta, pero ya estaba asentado. Otro amigo y yo íbamos todo el tiempo a su casa y nos ponía discos de todo. Un día nos enseñó una recopilación de Jim Morrison, una roja. Porque bueno, en cada época hay una recopilación diferente de los Doors. Me prestó el libro de *Nadie sale vivo de aquí*, y me lo leí rápido. La biografía de Morrison era la Biblia. A partir de allí iba anotando todo, sus referencias literarias. Todo lo que esta persona escuchaba era más setentero, tenía todos los álbumes de Deep Purple, Rainbow, esa música. Y aprendí un montón allí de todo ese rock. También me gustaba la new wave: Devo, Ultravox y John Foxx, que Germán odiaba.

¿Cómo comienza tu relación con la guitarra?
Si algo me interesa quiero aprenderlo y me meto a un curso con un maestro. Yo le decía a mi mamá que quería tomar clases de guitarra. Y ella decía que era sólo por la novedad y que lo iba a dejar. Tenía quince años, creo, estaba saliendo de secundaria, de tercero. Quería tomar clases porque no veía otra manera de aprender. Me metí a Yamaha, una escuela que está en Satélite. Iba una vez a la semana a clases de guitarra clásica. Allí me compraron otra guitarra con una tapa roja, acústica. Tomé el curso, me enseñaban por nota y toqué cosas de Bach. Estuve como un año o dos con diferentes maestros, no recuerdo el nombre de ninguno. Eran guitarristas clásicos que veían la oportunidad de dar clases. Yo era de los alumnos más constantes. Había toda clase de gente, gente entusiasmada por una semana que decía que si estudiaba su papá le iba a comprar una eléctrica. Tenía amigos que tocaban también y que se interesaban en sacar canciones de otros grupos: de Rush, de Led Zeppelin, de The Police, todo lo que estaba de moda o bien rock clásico. Pero yo no podía, no tenía el oído. Como aprendí por nota, llegue a tocar muy bien en festivales, pero yo lo que quería era tocar canciones y sobre todo componer canciones. Y Quique sí tocaba acordes y podía sacar canciones, lo veía hacerlo y me parecía muy sencillo. Y no me explicaba por qué si yo estaba tomando clases no podía hacerlo. En cambio él, con un *Guitarra fácil* lo conseguía. Me di cuenta que yo ni siquiera sabía acordes, que los maestros trataban de enseñarte algo pero no tenían una metodología. Y llegué a la conclusión de que eso no me estaba ayudando. Dejé entonces la escuela y, desaprendiendo todo lo que había aprendido, me puse a sacar canciones viendo los acordes en *Guitarra fácil*. Me compré uno con canciones de los Rolling Stones, otro de los Doors y de los Beatles, y así empecé a ir en el camino que

yo creía era el más correcto. Sólo entonces pude empezar a componer las primeras canciones.

¿Cómo eran esas primeras composiciones?

La primeras que Quique me dijo que estaban buenas, estaban influidas por el primer disco de La Unión. Digamos que tenían esa estructura y algunos acordes parecidos. Es un disco que todavía me encanta, *Mil siluetas*. Trae "Lobo hombre en París" y otro montón de canciones buenísimas. Y las letras me encantaban, estaban muy influidas por Boris Vian, por sus cuentos. Es un disco muy interesante. Compuse dos canciones, una se llamaba "Blanco y negro", trataba de que yo quería meterme a la pantalla de cine porque me gustaba una actriz; es como en el estilo de *La rosa púrpura de El Cairo*: traspasar la pantalla y entrar en un mundo en blanco y negro. Y otra era…, no me acuerdo cómo se llamaba. Pero era sobre un amor de vampiros, como si una vampiresa me hubiera mordido y me hubiera contaminado y me hubiera convertido. En la canción yo le decía que me convirtiera. Y esas canciones se las enseñé también a Rubén, ya lo conocía y las tocamos en el primer intento de grupo.

¿Te refieres a Shine?

No, Shine es anterior. En Shine yo nada más tocaba el bajo. A ese grupo me invitó un amigo de Arboledas porque se había salido el bajista. Su novia le había dicho que o la música o ella. Y él se decidió por ella. Entonces quedó la vacante y yo entré. Quique y yo habíamos comprado un bajo. Él quería tocar la guitarra, pero como yo ya la tocaba, le dije que él tocara el bajo. Pero en el grupo yo tocaba el bajo. Creo que ni se oía, como que ni siquiera había todo este rollo de monitorear. Era ensayar y tocar. Shine fue el proyecto de una persona,

Leandro. Él cantaba y componía y tenía un estilo pop-rock-metal. Creo que sólo toqué con ellos dos veces, en dos fiestas y fue todo.

Después entraste a Diseño Industrial en la UAM. ¿Acabaste la carrera?

Me tardé diez años, el término más largo en la escuela para cursar la carrera, después de eso te corren. Yo era un fósil mala onda. Entré en el 85, pero con todo esto de la música, más bien me la pasaba afuera platicando con Rubén de lo que queríamos hacer y cómo íbamos a cambiar el mundo con música. Y, cuando empecé el grupo, comenzó a ser una opción más interesante que la escuela. Fue después que dije que sí iba a acabarla y casi todas las materias las pasé en extraordinario, porque me habían reprobado por faltas. Los maestros me decían que todo estaba bien con los trabajos, pero que no me podían pasar porque no había asistido. Algunos ni siquiera me creían que supiera. Yo les decía que había aprendido de otra manera. Al final me gradué en el 95.

¿Ejerciste alguna vez la carrera?

No. A lo más que llegué fue a que un amigo me jalara al despacho de arquitectos donde trabajaba. En el despacho remodelaban casas y también hacían muebles. Yo era dibujante de planos, me daban un diseño previo, el jefe del despacho, y yo dibujaba el plano para que se lo presentaran al cliente. Luego me pedían hacer cambios y me pagaban por horas. Eso fue cuando ya estaba el grupo, en el 89, 90 y 91, antes del disco. Trabajé ahí varios años hasta que me fue imposible seguir.

¿Dónde comprabas música?

Antes había discos en todos lados, era bien extraño. Si ibas a la Comercial Mexicana, había una sección de discos, importados y nacionales. Me acuerdo que en algún momento incluso encontré discos de los Specials, uno que después lo presté y me lo robaron. Era un sencillo grande y era increíble poder comprarlo en la Comercial, era rarísimo. Y había muchas ediciones nacionales. Creo que a partir del interés de un individuo en la disquera, sacaban cosas que eran muy raras, todo el tech-no pop: Heaven 17, Human League. Ahora me parece muy extraño. A mí me gustaba mucho esa parte del techno pop y el new romantic, compraba todos esos discos. Luego vino una de las devaluaciones y los precios de los discos se fueron a la estratosfera, pero aún así recuerdo haberme comprado un disco carísimo de Devo, el primero, el amarillo. Temblaba a la hora de pagar en una tienda en Satélite, en Discos Briyus. Pero como siempre pasa, la primera vez es la más difícil y ya después empiezas a gastar. En realidad no compraba tanto porque tampoco tenía dinero. Después empecé a ir al Chopo, allí fueron bien pocos los discos que compré. Compraba cosas nacionales y lo demás lo compraba en casetes. Tengo muchos casetes del Chopo. Tenía amigos que tenían colecciones gigantes de discos, uno se llamaba Tulio Oñate, tenía todo lo de New Order, lo de Depeche Mode, lo de Kraftwerk. Iba a su casa a grabar casetes. Cuando llegó el CD, era caro para mí. Tardé buen rato en comprarme un reproductor de CD.

LUEGO VINO UNA DE LAS DEVALUACIONES Y LOS PRECIOS DE LOS DISCOS SE FUERON A LA ESTRATOSFERA

.

Una vez que Café Tacvba comienza a tener éxito aparecen en la banda estas dos personas sumamente parecidas, Quique y tú. ¿Cómo fue la relación con la gente en general respecto a ello?
Pasó antes. En la prepa mi hermano y yo estábamos separados. Él tenía un grupo y ensayaba con éste, y yo tocaba con otros de Arboledas, con Shine. Yo tenía esta onda con mi hermano de que "yo hago lo mío y tú lo tuyo, yo tengo mis amigos y tú los tuyos y no tenemos nada que ver". Y me di cuenta de que eso no respondía a algo real. En ese entonces tenía 18 y estaba en contra de todo. Bueno, no de todo, pero sí decía que no iba a tener tarjeta de crédito, no quería tener firma, decía que nunca iba a tener bienes materiales. Cuestionaba todo en relación a la sociedad. Entonces me di cuenta de que el rollo de que odiara a mi hermano era más bien una cosa impuesta por la sociedad y no algo que yo sintiera realmente. A raíz de ello llegué un día con él y le dije: "se supondría que nosotros debemos estar peleados y no llevarnos, pero yo no quiero eso. Estaría bien que saliéramos juntos y que nos vistiéramos igual". Porque a mí me caía mal que él se vistiera igual que yo y seguramente a él también que yo lo hiciera. Yo creo que eso es más revolucionario que nada. Y sí, fue hablado. A partir de ahí pensé que podríamos hacer un grupo juntos y estar trabajando en lo que fuera. Y yo imaginaba hacer cómics juntos. Quique dibujaba mucho mejor que yo, y yo tenía buenas historias. Yo escribo y tú dibujas, le propuse. Y cuando surgió la idea de hacer Café Tacvba pensé en él. En un principio nunca nadie nos llamaba por nuestro nombre. Llegaban conmigo a pedirme un autógrafo y me decían, "oye, el otro gordito dónde está". Éramos los tacubos. Rubén sí era "Pinche Juan". Entonces no había tanta confusión. Hubo un dibujo de un fan que guardé, nos hizo caricaturas como superhéroes. Estaba el chaparrito que era muy

rápido, uno más que era largo y otro gordo y ya; no había cuatro sino tres. Se lo enseñé a Quique y le dije que en ese personaje estábamos los dos, que no había necesidad de incluir a uno más. Pero sí, nos confunden, hasta hoy en día todavía me dicen "Quique". Pero como hice mis discos de solista y empecé a usar mi nombre y a salir en otros lados, a él le dicen Joselo más a menudo. Pero bueno, hasta a Meme le dicen Joselo. Una vez en un banco me preguntaron "¿su cantante se cambia los nombres, se pone Anónimo, Joselo...?

¿Cómo inicia tu faceta como productor?

He estado cerca de gente y, ahora que lo veo, puedo percibirlo como producción. Anduve con Julieta Venegas como tres años, antes de que sacara su primer disco. Vivimos juntos aquí en el DF. Y había cosas que yo le decía. "Esta canción está buena, ésta no". Y se peleaba conmigo. Siempre he tenido esa costumbre de dar mi opinión a la gente, de ayudarlos. Era una relación sentimental que en términos de trabajo también funcionaba de manera interesante. Con los Liquits también he tenido ese tipo de relación. No la sentimental obviamente, aunque viví muchas cosas con ellos. He hecho música para películas, para una que se llamó *Sueño*, que se hizo en Estados Unidos. Había muchos grupos mexicanos allí. En la película están John Leguizamo y Ana Claudia Talancón. Es la historia de un tipo que siendo latino se va a Estados Unidos a realizar el sueño de convertirse en una estrella de la música, pero termina trabajando en una cocina. Yo conocí a la directora, le di mi disco *Oso* y me pidió una canción en el estilo de "Cuéntame", que es una canción como si fuera muy tradicional, puede ser un bolero, pero tiene un trabajo atrás más actual. Hice dos canciones para esa película. También para *Quemar las naves* de Francisco Franco. Él se acercó conmigo y me dijo

que necesitaba una canción para antes de filmar, con ciertas características y me dijo que le gustaría que trabajara con Julieta en la composición, pero como ella andaba ocupada en otra cosa, la hice solo. Al final resultó y se hicieron dos versiones, una cantada por Eugenia León y la otra por Julieta. Con ésa me gané un Ariel por mejor canción. La música incidental la hizo Alejandro Giacomán.

¿Qué más puedes contar de tus experiencias produciendo para otros?

Produje el segundo disco de La Banderville, que se llama *Instante adolescente*. Produje el disco de Renoh, la banda que ganó el Rockampeonato 2010. Coproduje, junto con Ro de Liquits, otra banda de Rockampeonato que se llama Teletransportador, de Guadalajara. Con todo ello me doy cuenta de por qué este acercamiento a los jóvenes, a propuestas nuevas, es muy interesante. Más allá de lo que uno puede enseñarles, porque de alguna manera de eso se trata, lo que uno puede aportar al sonido de una banda o que puede contaminar las ideas del grupo y darles forma con base en la experiencia que uno ha tenido, recomendar, ésa es una parte de lo que uno puede aportar. Pero hay otra que es muy importante, que es lo que ellos te aportan, que es un montón. He descubierto nuevos sonidos, nuevas formas de hacer las cosas. Me gusta mucho observar las relaciones humanas. Como me gusta también leer biografías de grupos de rock, veo que en cualquier grupo se repiten conductas, ya sean los Beatles o los Rolling Stones o Elvis o La Banderville o Teletransportador. Es increíble cómo pasan estas cosas y me gusta ser testigo de ello. Soy un productor no tan minucioso como he descubierto que son Meme y Quique. Yo estoy más preocupado por la cosa más general de la banda y por las canciones. Me meto mucho

con la estructura general de las canciones, o digo "ésta canción sí, ésta no", que es la parte que más me gusta. Pero eso de que todo esté bien tocado, de que todo esté perfectamente en los detalles, no. Para mí es más el conjunto. Si el conjunto está bien, con eso estoy satisfecho.

¿Cuándo decides emprender una faceta como solista?

Habitualmente grababa en un *walkman* de casete ideas con la intención de que luego se convirtieran en canciones. Volví a escuchar alguno de esos casetes viejos y me di cuenta de que tenía canciones o el génesis de las mismas. Me cuestioné por qué no había mostrado esas canciones a Café Tacvba y eso me dejó muy claro que la razón era que se trataba de canciones muy personales. Y se me vino este cuestionamiento de que, cuando uno crea algo, empieza a decir cosas, a lo mejor en primera persona, y que luego otra persona las canta. Y me pareció una falta de responsabilidad pasarle ciertas canciones a alguien más. Por ejemplo, en la canción "Muérete", yo entiendo lo que dice, pero puede haber una serie de malas interpretaciones. La canción habla de un sentimiento que crece dentro de mí, pero puede interpretarse como que le estás diciendo a alguien que quieres que se muera. Está muy claro que ésa debía cantarla yo. No puedo heredarle a alguien la responsabilidad de decir "muérete" o "te amo" o "te odio". Entonces armé un demo con todas esas canciones y me di cuenta de que allí había un disco, pero no quería irme con un productor y trabajar desde fuera, quería hacerlo en casa. Se lo enseñé a Rubén y le dije que quería que él lo produjera. Me gustaba la idea de que él cambiara completamente de rol, y que yo, que no soy el cantante, pasara a serlo. Probé a reacomodar las funciones de la banda, porque también Meme hizo un *remix* y Quique el diseño gráfico del disco. Trabajé con los Liquits y planeé todo para que sucediera durante el

sabático. Yo grabé y dejé que Rubén hiciera el resto, la parte de la producción, los arreglos y otras cosas que hizo usando Pro Tools, más como un instrumento que como una herramienta para grabar. Todos los cortes, detallitos y ruiditos que hay allí los generó Rubén en la computadora.

Nos fuimos a mezclarlo con Joe Chiccarelli. Estuvimos unas dos semanas en Los Ángeles con él. Yo invertí en el disco y luego se lo di a Suave, a manera de licencia. Fue su primer lanzamiento. Lo presenté en un Vive Latino y la experiencia fue muy intensa. Era la primera vez que estaba frente a la gente, cantando en un micrófono. Para mí, entre los logros que le doy al disco es que nos puso en la situación de individuos. En ese sentido todo fue ganancia. Pasé de ser un "tacubo", porque en la calle me gritaban "¡tacubo!", a ser Joselo, porque ya la gente me comenzó a llamar por mi nombre.

¿Cómo evalúas el impacto que tuvo *Oso* tanto en la prensa como con los seguidores del grupo?

Se le hizo bastante publicidad, pero no había un lugar donde lo programaran. En ese tiempo no había una radio para apoyar ese tipo de música. Si hoy en día existiera Suave, mi disco hubiera tenido una situación totalmente diferente, con esta situación que hay ahora con Reactor. Todos los discos que sacó Suave hubieran tenido cabida en Reactor. Hubo reacciones muy extrañas para el disco, tanto de parte del público como de la prensa. Sentí que había un rollo exagerado de "¿por qué?", "¿cómo te atreves a hacer un disco solista?". Y yo no lo entendí y fue algo natural. El grupo unido por más de diez años juntos… De hecho, hasta hay una tradición de guitarristas editando sus discos como solistas: John Frusciante, Graham Coxon. No es tan raro que el guitarrista diga que quiere hacer su disco. Keith Richards… Pero acá había como una reticencia, ni siquiera de decir

“lo escuché y no me gustó”, sino de decir “ni siquiera lo voy a escuchar”. Gente que se me acercó, me lo dijo así. Fue raro, pero uno no decide. Para mí hacer el disco fue una necesidad natural. Aún así tuvo su público y tiene un valor de culto. Hay gente que se acerca y me dice que lo quiere conseguir, que no lo compró en su momento y ya no se consigue. Con la desaparición de Suave se descatalogó. Me dijeron que se iban a destruir. Les pedí que me vendieran una cantidad y me dijeron que no se podía. Me dieron dos cajitas y ya. No supe ni cuántos destruyeron. Para las disqueras es más barato destruirlos que venderlos o almacenarlos, generan un papeleo mucho mayor.

¿Qué tantas presentaciones en vivo se hicieron del disco?
Como dije antes, tocamos en un Vive Latino, aún sin disco. Eso es lo bueno y lo malo de venir de un grupo que ya es conocido. Yo ya tenía una infraestructura, algo que me ayudaba a conseguir cosas que de ser un artista nuevo no hubiera conseguido. Tengo un mánager que dice “que toque en el Vive Latino”. Y toco. Así sea que la gente me conozca o no. Eso es lo bueno, pero lo malo es que, a la mera hora, la gente me ve en el Vive Latino y no tiene idea. Es algo demasiado nuevo. Fuimos también al South By Southwest en el 2002. Y sucedió también algo extraño, algo como: no es Café Tacvba pero espero que lo sea. Y también tuve a mucha gente acercándose y diciendo que cuánto me habían pagado por el disco, que lo hacía para ganar más dinero. ¡Si yo estaba invirtiendo, yo puse de mi bolsa! Y eso también me hace ver que Café Tacvba es muy querido. Pensaba que eso era como un acto de amor, de celos. El hecho de que odien que sea solista es amor al grupo. Una fan, “La negrita”, me decía que no había comprado el disco y que ni quería oírlo porque le daba mucha rabia.

Estaba muy enojada. Decía que el hecho de que yo grabara un disco significaba que el grupo se deshacía. Pero si Rubén trabajó de productor, le dije. No, a mí no me gustó, ni lo oí, pero después lo escuché y una canción me fascinó, me dijo. Y entonces quería el disco, pero ahora ya no hay. ¿Por qué no lo compraste?, le dije, ahora ya no hay.

Posteriormente a *Oso* apareció *Lejos*.
A diferencia de *Oso* que eran canciones que yo descubrí, que nunca entregué al grupo. Empecé a formar una serie de canciones y de repente pensé que podía hacer discos solistas de la manera en que quería. Vi que era interesante trabajar con gente con la que yo tenía una relación, que admiraba o me caían bien, buscaba un pretexto. Y pensé que me gustaría hacer el disco con Álvaro Henríquez. Lo habíamos hablado desde el 2003, y supuestamente lo íbamos a hacer en 2004, pero no pudimos, él andaba en otra onda. Y fue hasta 2005 cuando se concretó. Se me ocurrió irme a Santiago de Chile sin instrumentos ni nada, con las ideas de las canciones ni siquiera terminadas, llevé unas seis o siete. Y pensé componer más allá y terminarlo, buscar músicos chilenos, instrumentos chilenos, estudio. El único mexicano sería yo y así fue. Llegué con Álvaro y me sumé a su forma de vida, a sus amigos, lo acompañé de gira a tocar con su proyecto solista. Él cantaba "Esa noche", hacía una versión bastante buena, me subía, tocaba y cantaba una parte. No existían Los Tres, y él ya había hecho Los Petinellis, que también tronaron y estaba haciendo un disco solista. Y, a la hora de grabar, utilizamos a sus músicos. El baterista es ahora el que está tocando con Los Tres, Manuel Basurto, es hermano del baterista de Los Bunkers. El bajista salió de un concurso de una radio donde buscaban "bajista para el

proyecto de Álvaro Henríquez". Era buenísimo. El tipo llegaba con el que lo evaluaba, que no era Álvaro, y le decía, "a ver tócate tal canción de los Smiths". Y él tenía que sabérsela. Puras canciones que le gustaban a Álvaro. Y entonces, a partir de sus conocimientos musicales, se quedó con él. Le decían "El Chiporro". De hecho ahora está en México tocando con un grupo que se llama Los Fraks. Entonces rentamos un estudio análogo que después de grabar el disco lo iban a desmantelar. Era uno de los pocos estudios análogos que quedaban en la ciudad. Álvaro es muy especial, no le gusta el Pro Tools. Nada de tecnología: no tiene computadora, no tiene celular, ni e-mail. Es casi imposible comunicarse con él. Y todo lo hace muy análogo. En un día hicimos una canción que ya habíamos trabajado previamente él y yo, y la armamos con el grupo. Nos tomábamos una botella de whiskey todos los días y era muy divertido, aunque con mucho exceso. Fue intenso. Grabamos en poco tiempo y de forma muy cruda, en términos de sonido. Estuve un mes y algo. Como Tacvba estaba de gira en Chile, dejé eso y luego regresé otra vez a trabajar con Álvaro. Y ese disco tuvo todavía peor recepción que el anterior, por todo este rollo de la voz en crudo, sin estar trabajada en el estudio. Lo sacó Universal. Aunque la gente de la disquera me decía que era más como un disco independiente, ¿por qué vienes a una disquera grande a ofrecerlo? Y como lo que yo había vivido con *Oso* era que se había distribuido en pocos lugares, pensé que una transnacional podía llevarlo a otro lugar. Pero creo que sí tenían razón, a lo mejor me hubiera convenido más tener una disquera pequeña trabajándolo. Lo más notorio de ese disco, en términos de la crudeza, era mi voz, que no estaba maquillada, sino tal cual. Y siendo una persona que en ese momento no había estudiado canto ni había trabajado la voz, resultó algo muy fuerte. Fue un *shock*. La gente

cercana me decía que se oía muy feo, raro. Y yo les decía que así era. Seguro que hay muchos cantantes que cantan así, pero que se maquillan la voz, y a la hora de oírlos el disco está bien, pero cuando los escuchas en vivo te das cuenta de la verdad. Yo quería buscar este rollo de verdad, de decir "así está, esto es lo que soy en este momento". Claro, ahora lo veo y digo que debí arreglar muchas cosas. Pero lo bueno de los discos es que retratan un momento, es una fotografía de lo que eres. Desde antes de grabar *Sino* he estado tomando clases de canto con la maestra Erika Bañuelos y mi voz ha mejorado. Mucha gente me lo ha dicho ahora que me escuchan cantar.

En ese sentido, ¿tienes idea de seguir trabajando más cosas como solista?

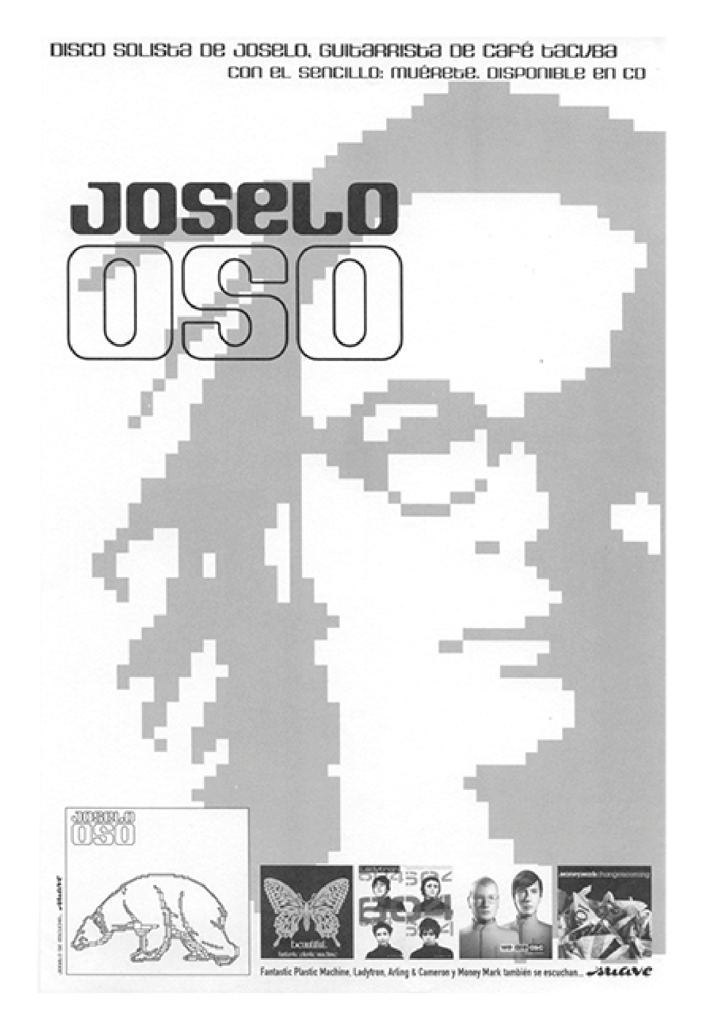
Cambio cada día de opinión. De repente digo que sí y empiezo a componer. Eventualmente se me ocurren cosas. Y de repente digo que no. No sé. Meterme en todo el rollo de lidiar con las ideas de otra gente… Y luego me digo que sí quiero hacerlo, lo hago y ya. Es muy extraña esta situación de "tacubo", de que todo lo que hace uno es pasado a través del filtro de Café Tacvba, de la fama de este personaje. Hace poco estaba en el Festival de Cine de Guadalajara y la gente me preguntaba si me había gustado tal o cual película. Si yo no fuera parte de Café Tacvba, a lo mejor ni siquiera me preguntarían, pero como te convierten en una figura de opinión, necesitan tu evaluación. Y yo creo que si tengo ganas de hacer una canción, la canto y ya, pero parece que es pasada a través de una serie de ideas preconcebidas. Y entonces digo que no sé si quiero volver a vivirlo. Es demasiada lucha en esos términos. Cuando hice lo de *Quemar la naves*, me encantó porque fue así: voy a trabajar en una película, tengo esta idea, la hago,

me traje a Julieta a cantar, la canción salió y lo disfruté un buen. Y hasta ahora hay gente que no sabe que la canción es mía. Estuve en un lugar que no sé si es más cómodo, pero al menos es más relajado. Compuse una canción y eso, componer, es por lo que comencé a tocar la guitarra. De repente encontré un camino: hacer canciones para otra gente, sin meterme en todo ese rollo. Eso lo estoy diciendo ahorita, quién sabe qué diré mañana.

Eres un lector voraz, y también te gusta escribir, ¿qué puedes decir al respecto?

Me gusta escribir. Narrativa, crónica, ensayo. Hice un guión para cine en 2001, cuando tuvimos año sabático. Le fue bien en términos de guión. Se llama *Miedo a volar*. Lo leyó Carlos Cuarón y le gustó. Me decía que lo trabajara. También lo aceptaron en el Taller del Sundance. Fui al primer seminario y estuvo buenísimo. Conocí a Eliseo Alberto, me dio consejos. Todo mundo me preguntaba qué hacía yo allí. Y yo les contestaba, "hice un guión". Y luego me preguntaban si lo iba a dirigir. Yo les decía que no, que sólo quería escribir guiones. Todos allí iban a dirigir su película, a eso iban, a que les pusieran el sellito del Sundance para poder vender la película y filmarla. Pero ya no continué, me costaba mucho trabajo asistir a las revisiones. Tengo una columna en el periódico Excélsior, que sale todos los viernes, *Cróknicas marcianas*. Llevo mas de dos años haciéndola. La gente que me lee por Internet cree que escribo un blog, pero no. Y los fans de Tacvba suben mis escritos a muchos sitios dedicados a la banda. Estoy escribiendo un libro de ensayos, de temas que he desarrollado en mi columna y de otros que necesitan más espacio del que me dan en el periódico. También trabajo en una

novela. Espero terminar ambos libros y publicarlos cuando tenga tiempo, tal vez en el próximo sabático del grupo.



Flyer del disco *Oso* de Joselo.

De hecho, la Editorial de la Universidad de Guadalajara inauguró su colección "La media vuelta" con tu libro *Crócknicas marcianas*, una antología de tus textos publicados en Excélsior, que posteriormente reeditó Rhythm & Books, ¿qué puedes contar sobre éste?

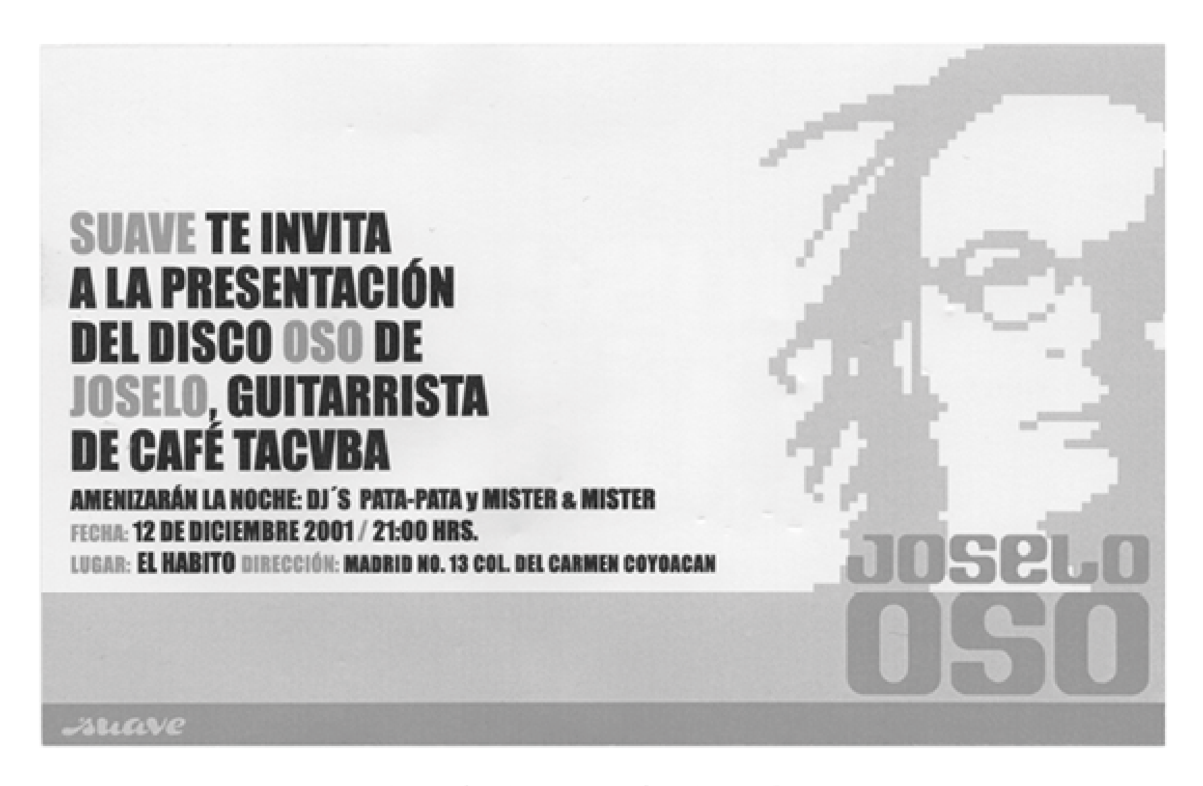
Soy feliz cuando escribo. No puedo sintetizarlo de otra manera. Cuando me invitaron hace algunos años a Excélsior, estaba mi

hermano chateando con Rulo y me dijo "oye, dice que si te interesa algo en el Excélsior". Y yo les dije que claro que sí. "Bueno, pues te van a buscar y ta ta ta…" Estábamos grabando *Sino*, en Los Ángeles. Y yo feliz. Entonces vi a Pascual, nos juntamos y me dijo "escribe de lo que quieras, vas a estar en espectáculos". Entonces dije, "bueno, supongo que tengo que escribir algo de música". Y él dijo, "no, de lo que quieras". Y yo, "ah, perfecto". Y empecé. Ya tenía experiencia con columnas: había trabajado en El foco.com, donde también había escrito una columna semanal en este *boom* que hubo de Internet al principio del dos mil. Y bueno, siempre he tenido este rollo con los *deadlines*, pero a mí me funciona mucho el *deadline*, me ayuda mucho en la vida. Dame un *deadline* y yo a partir de allí empiezo a generar cosas. Entonces he ido descubriendo formas de escribir, de narrar, de contar lo que me pasa; sobre todo de narrar, de comunicar. Y poco a poco se ha ido creando un público allí, que no tengo idea de cuántos sean. La otra vez me dijo mi hermana que… ¡Ah!, mi hermana es mi canal, ella es la que lee todos los comentarios y me avisa y trae, en Twitter o Facebook. Me dijo: "retuitearon tu columna de hace dos semanas mil y tantas veces". Entonces sé que esas cosas suceden, hay un número y ese significa no sé cuánto, cuánta es la gente que lee. Supongo que me sorprendería saber el número exacto de gente que me lee. Con el periódico no tengo tanto contacto ni con la gente que está allí. He tenido dos o tres comidas. La primera vez que me dijeron que comiera con ellos pensé que ya me iban a correr… (risas). Les dije, "oigan, ¿pero todo está bien…?". "Si eres el mejor colaborador, entregas a tiempo, quedas mejor que muchos de los escritores, nunca has fallado, eres nuestro consentido", me dijeron. Y pues ya después saqué el libro con Rhythm & Books. Pero ahora de lo que me doy cuenta es que a mí lo que me gusta es la ficción, me encanta. Y sí, mis

historias tienen mucho, a veces, de cuento, una narración rápida que cierra. Ahora estoy escribiendo ya directamente para publicar algo. Antes no trabajaba a diario y ahora me doy cuenta de que si no trabajo a diario, no voy a llegar a esto, a publicar. Entonces tengo que trabajar todos los días[1].

¿Y qué te gusta más, el relato o la novela?

A mí me encanta la novela, pero me estoy dando cuenta de que me están saliendo cuentos. Entonces, ahora sí que ni modo, es lo que me pasaba con las canciones. O sea, yo quería escribir como los Pixies o como The Clash y me salían boleros tipo "María" o "Esa noche". Entonces tengo que dejar salir lo que yo traiga, y lo que me está saliendo son cuentos. Y en ésas estoy.



Invitación a la presentación del disco *Oso*.

Notas:

1. A la fecha, Joselo ha publicado un libro de relatos titulado *One Hit Wonder*.

RE
1994

R*e* es un disco que incorpora un mosaico de ritmos mexicanos, ¿hubo algún tipo de investigación sobre la música mexicana para hacerlo?

Meme: Nuestra referencia para hacerlo fue el producto de la música que habíamos hecho antes. O sea las giras, el estar tocando, ir al Festival Cultural de Sinaloa y hacer diez fechas junto a Santa Sabina. Ellos son el grupo hermanito de nuestra generación. Somos del mismo año, 1989, ellos de enero y nosotros de mayo. En esa gira descubrimos la música de banda. En Mazatlán, en un bar, estaban todos los sombrerudos bailando de "caballito". Para nosotros oír a esas bandas en vivo fue nuestra investigación, una investigación que pasó más por la parte vivencial y circunstancial. También el huapango, que no descubrimos porque desde niños lo escuchábamos, pero que aprendimos a diferenciarlo: éste es el huapango y éste es el son jarocho; y a intentar acercarnos aunque lo que nos salía tal vez fuera otra cosa, no un huapango puro sino ortodoxo. Nos relacionamos con los instrumentos más acústicos y, al mismo tiempo, más electrónicos. Mezclamos los sintetizadores con instrumentos folclóricos y eso fue producto de la experiencia, de viajar por México luego del primer disco, cosa que fue una revelación. Teníamos veinte y algo de años. Y muchas de las ciudades y estados a los que fuimos sólo los habíamos visto en los mapas en la primaria o en la televisión. Eso nos dio la idea de toda la masa de cosas que podíamos mezclar con rock y electrónica. El primer disco tuvo la característica de que contenía

canciones hechas para tocarse y divertirse. En *Re* todo fue conceptualizado y desarrollado para que fuera un ente.

Joselo: En el primer disco existía la intención de retomar música mexicana y meternos con el son jarocho, el huapango y todo esto, pero no teníamos los elementos, no sabíamos cómo. Durante la vida del primer disco salimos muchísimo de gira. Todo lo que yo no había conocido del país lo hice en dos años. Entonces tenía 21. Visitamos todo México primero, y luego fuimos a Estados Unidos. Eso nos hizo conocer muchas cosas que nos propusimos plasmar en la música. Tocamos en el Lollapalooza, en Los Ángeles; vimos a Ministry e hicimos "El borrego". En Chicago coincidimos con los de Mono Blanco, en un festival de música latina. Platicamos con ellos y les dijimos que queríamos aprender a tocar jarana. Ya en el DF, nos dieron un curso durante una semana, en el conservatorio. Les compramos una jarana y así fue como Quique y yo aprendimos a tocarla. A la hora de empezar a componer para *Re*, se utilizó mucho la jarana. Rubén llegó con "El aparato" y le pusimos jarana. Meme llegó con "Las flores" y también. Fue a partir de que empezamos a ver cosas diferentes que las plasmamos en el disco. La idea era tener libertad total y hacer algo nuevo, algo que nadie estuviera haciendo.

LA IDEA ERA TENER LIBERTAD TOTAL Y HACER ALGO NUEVO, ALGO QUE NADIE

***Re* da continuidad al primer disco, pero llega más lejos en su búsqueda de conformar un rock nacional. ¿Qué distancias perciben entre ambas obras?**

Rubén: El primer disco fue más un intento. Con "La chica banda" estábamos en un hoyo fonqui, viendo a esta chica bailar una danza prehispánica, con un corte punk, inhalando su chemo y, de repente, en el coro nos íbamos a una marimba chiapaneca, inspirada en *Al son*

de la marimba, la película de Emilio Tuero y Joaquín Pardavé, ésa era nuestra idea. Pero que la hubiéramos logrado todavía estaba lejos. En "Noche oscura" estábamos en Garibaldi, pero el reven es con Nina Hagen. Eran todas las canciones como lo que ahora se llama *mash-ups*: poner a los mariachis contra Nina Hagen. En *Re* hubo una separación, como cuando las células se empiezan a dividir. Lo que hacíamos en una canción del primer disco, en *Re* lo hicimos de canción en canción, allí se dieron las combinaciones. Y de una canción de 6/8, que era más un huapango, pasábamos a una norteña, y después a una con influencia de Ministry, ¡rock! Así fuimos yendo de canción en canción, no se daba todo en una sola canción, sino en el disco. Y eso sucedió porque fue la primera ocasión en que hicimos canciones para que formaran parte de un álbum. Porque en el primero no tuvimos idea que íbamos a grabar un disco. Las canciones se juntaron al final y crecieron en vivo, maduraron. En cambio las de *Re*, algunas las tocamos antes de grabarlas. Fue una experiencia totalmente diferente.

ESTUVIERA HACIENDO.

¿Y cómo se hicieron sus primeras giras, con quién viajaban?

Quique: Viajábamos nosotros cuatro. Y era bien interesante porque aún siendo una banda nueva, los sonidistas y nuestro *staff* eran personas que nosotros considerábamos profesionales, que trabajaban con Caifanes o con otros grupos más grandes que nosotros. Pero a veces resultaban ser más *rockstars* que nosotros, pedían más cosas, exigían más. Para nosotros era más sencillo todo: viajábamos con un

sonidista, "El enano", un ingeniero que luego se perdió, hay una leyenda allí. Su compañero de trabajo era Pedro, que todavía anda por ahí. Luego se vino Pachá. No sé si Luis Lojo ya estaba allí. Era poca gente y salíamos a hacer lo que se tuviera qué hacer. El hecho de que tuviéramos caja de ritmos cambiaba la situación de muchas cosas, y teníamos también guitarras acústicas, era difícil acoplarse. Nosotros necesitábamos cajas directas y nadie sabía lo que era. Salíamos en unas condiciones bien precarias. Nos daban una habitación a veces, o dos. Invitábamos amigos y se llenaba. Fuimos así al Cervantino, acompañados por un montón de gente. Pero era muy divertido, eso sí.

¿Se planeó entonces la gestación de *Re*?

Meme: Llegó un momento en el que pensamos que había que trabajar en el segundo disco y entramos en contacto con Gustavo. También sucedió que por primera vez nos fuimos dos meses y fracción a Los Ángeles, a grabarlo, editarlo y mezclarlo. Regresamos con el disco terminado. Ese disco lo hicimos en un estudio del Valle de San Fernando, estuvimos allí grabando bases y, por vez primera, Tony Peluso nos grabó, porque en el primero sólo hizo la mezcla. Hubo varias ideas entre las grabaciones. Una de ellas fue que montamos la caja de ritmos adentro de la sala de grabación, como si fuese una batería. Cada tambor pasaba por una bocina y microfoneamos cada bocina como si estuviera un baterista allí tocando en vivo. Hay algunas fotos de ello, de la pila de monitores montados con micrófonos. Fue un proceso bien interesante porque estuvimos dos meses metidos los cuatro en un departamento chiquitito. Y allí sí que empezaron a salir nuestras intensidades a todo nivel, es donde por primera vez tuvimos buenos encontronazos. Con

ese disco aprendimos que los procesos ríspidos pueden ocurrir, pero las fricciones son también en función del beneficio del disco. Pasamos todo el tiempo juntos, viajando todos en un mismo coche. Íbamos y veníamos. Desayunábamos, comíamos, cenábamos, grabábamos todos. Y, al mes, mes y medio, estábamos que explotábamos. Hoy sabemos que eso sigue siendo igual, pero tomamos distancia. Fue un descubrimiento para nosotros. Pero quedamos bien contentos.

¿Cuáles músicos consideran que están citados, homenajeados, recordados en Re, un disco que celebra la música mexicana?
Quique: Oigo por ejemplo nuestro contacto con la música mexicana y la brasileña. Oigo a Joao Gilberto en "La negrita". En "El aparato" yo quería hacer que el bajo sonara a Peter Gabriel, a algo que hubiese hecho Tony Levin. "La pinta", por ejemplo, es lo más cercano que pudimos haber estado del grunge, de la música que escuchamos cuando fuimos a tocar al Lollapalooza del 92, en donde estuvieron Soundgarden, Pearl Jam, Ministry. "El borrego" es también parte de eso. Agustín Lara, no sé qué tan presente esté. "Madrugal" es un bolero.

¿Cómo trabajaron en la preproducción?
Joselo: El ensayo se cambió a casa de Meme. Como allí estaba instalada la caja de ritmos, así lo hacíamos. Él comenzó a conectarla con el secuenciador del teclado. Su casa estaba muy cerca de la de mis papás, donde todavía estábamos viviendo. Estuvo bien porque así ahorré. Nos levantábamos como a las ocho de la mañana y empezábamos bien temprano. Y ya para la una de la tarde teníamos una canción hecha. Era trabajar todos los días. Cada quien componía

y llevaba canciones. Primero hicimos un demo que tenía "El baile y el salón", "El puñal y el corazón", "El tlatoani". Y ya se veía otro estilo.

Entre *Café Tacvba* y *Re* parece haber un cambio en el proceso de producción. *Re* es más abierto, tiene músicos invitados, es más ambicioso. ¿Están de acuerdo?

Quique: Me parece que tanto Gustavo como nosotros sabíamos que teníamos mayores posibilidades. No solamente porque había mayor presupuesto, también porque teníamos más ambiciones musicales. El hecho de poder llegar a meter un sonido de la calle: el del metro. ¿Por qué no? Esa era para nosotros una idea valiosa que podía tener cabida en el disco. Cuerdas reales. Habíamos usado algunas cuerdas programadas con secuenciador y queríamos cuerdas interpretadas. Percusionistas tocando y no sólo nosotros tratando de hacerlo. Y los estilos. Ya estaban planteadas algunas canciones, incluso se habían probado en el escenario "El puñal y el corazón", "La ingrata". Esas dos ya las estábamos tocando y eran de otros estilos. Estaba también "El fin de la infancia", en la que podía tocar una persona con trompeta.

"El baile y el salón" es una canción que se fue arraigando con el público de Tacvba. En principio es una canción muy singular porque tiene este coro que se ha vuelto el grito de batalla e identificación de sus seguidores. Además tiene las voces de los Bee Gees. ¿A quién se le ocurrió una cosa tan singular y contradictoria, en la que se combinan lo propio del folclor y el kitsch de la música pop?

Rubén: El kitsch ha sido una información que estuvo siempre presente en el grupo. Tuvimos un maestro, ya murió, se llamaba Melquíades Herrera. Era parte de un grupo en la Metro que se

llamaba El No Grupo. Hacían *performance*, cuadros. Y uno de ellos estaba muy clavado en el kitsch mexicano, lo llamaba "lo bara". En cuanto a lo de los Bee Gees, cuando nosotros comenzamos, hicimos la versión de "Usted" jazzeada; tocábamos "Tainted Love" de Soft Cell en una versión acústica y otra idea era la de tocar alguna canción de los Bee Gees, cosa que nunca llegamos a hacer. Queríamos hacerles una versión acústica y mexicana, sólo por desafiar y para decir que nos encantaba la disco. Quique, Joselo y yo tuvimos hermanas que vivieron la época disco y nosotros la vivimos a través de ellas. Era como decir "¡sí, nos gusta la disco!" Porque en esa época era afrentoso decir que te gustaba la música disco, la música tropical, era aún peor que te gustara la norteña y el huapango. Era como… ¿qué no eres rockero? Allí fue el momento en que dijimos que esa influencia tenía que florecer y así aparecieron los Bee Gees. En esa época comenzaba el rollo de los *samplers* y nosotros queríamos utilizarlos y contraponer la electrónica a lo acústico. Pero una vez ya estando en el estudio, trabajando con Santaolalla, él nos dijo "hagámoslo nosotros". Igual pasó con "El tlatoani del barrio", una canción tradicional cucapá. Él dijo que nosotros grabáramos, sin utilizar *samplers*.

Entonces, ¿el coro de la canción de los Bee Gees lo hicieron ustedes?

Quique: Sí. Había una intención real de hacerlo nosotros. En esta canción estamos haciendo música disco, la letra habla de bailar y tal. Y la música disco es bailar agarrados. Yo veía bailar a mis hermanas así. En la última del disco, "El balcón", que es una canción de Rubén, yo oigo a Luis Alcaráz. De haber tenido una orquesta, hubiésemos hecho un arreglo así. Había espacio para ir a cualquier estilo. Esto que había sido malinterpretado en nuestras declaraciones cuando

decíamos "es que no somos rock", muchos músicos no entendían que lo que queríamos decir era "no solamente hacemos rock, ¡hacemos música mexicana contemporánea!" Teníamos el cuestionamiento de que el rock es nuestro, nos lo apropiamos, pero también había muchos elementos de música que podíamos usar para hacer lo que hacemos. Y en *Re* quedó demostrado, se amplió nuestro espectro de experimentación.

Durante los dos meses que pasaron en Los Ángeles mientras grababan *Re*. ¿Se vincularon con la escena local?

Quique: Esos dos meses en Los Ángeles fueron de aislamiento. Estuvimos en un solo departamento, con dos habitaciones, de dos y dos, Joselo y yo en una, Meme y Rubén en otra. Teníamos una cocina. Fue divertido, pero después de un tiempo teníamos esta sensación de que no solamente estábamos aislados nosotros cuatro, sino que estábamos en una ciudad que no conocíamos. Habíamos ido varias veces a tocar, pero no la conocíamos. Y tampoco creo haberla llegado a conocer entonces, fue hasta después que la disfruté. Estábamos allí varados. Íbamos del departamento al estudio, en el que también estábamos aislados, pendientes de qué decisiones se tomaban, de quién ejecutaba qué y esperando a ver quién quedaba libre. Al principio sí queríamos tiempo libre para ir a lugares, pero después queríamos aprovecharlo. Pasamos mucho tiempo esperando. De *Re* es de lo que me acuerdo: que había que esperar, siempre había que esperar.

"La ingrata" es tal cual una canción más de la tradición muy mexicana de cantarle al despecho.

Rubén: En la música mexicana siempre se le echa la culpa a la mujer, ella es la que abandona cuando es al revés, es el hombre el que generalmente deja el hogar. Sí, creo que tiene que ver con esa idiosincrasia, la de echarle la culpa a la mujer. Es un rollo cultural, así nacimos como cultura y por eso somos "los hijos de la chingada". No somos "hijos de puta" como los españoles, sino los hijos de la violada. Además, somos abandonados por el padre, generalmente.

¿Cuál es la historia detrás de la letra de "La pinta", en la cual se alude con nombre propio a algunas personas?

Joselo: Cuando iniciamos el grupo, las primeras personas que nos aceptaron y nos tomaron cariño fueron los intelectuales *underground*: Rogelio Villarreal, "Mongo" y Neif Yehyá. Rogelio nos hizo la primera entrevista seria y real, larguísima, que publicó en *La Pus Moderna*. Rogelio debe tener diez años más que nosotros, él tendría treinta cuando nosotros teníamos veinte y estaba feliz con todo lo que decíamos, con el rollo que traíamos. Pero cuando grabamos e hicimos todo el recorrido de prensa y medios, ellos nos rechazaron. Para nosotros fue importante ir a un programa como *Siempre en domingo* y tocar la música como la tocábamos en La Cumbancha. Nosotros decíamos que era la misma música y que queríamos llegar a la gente para mostrarle lo que éramos. Tenemos algo que decir y aquí está. Eso fue malentendido por mucha gente. Y tal vez nosotros exageramos, fuimos hasta con Chabelo, fuimos con todos. Actuamos junto a Garibaldi y Thalía. Y nos divertimos mucho, porque vimos de cerca la farándula. Y, al mismo tiempo, sabíamos que lo que hacíamos lo hacíamos bien. Entonces Rubén escribió esa canción diciendo "prefiero salir, me voy de pinta, no quiero estar aquí encerrado entre

libros". Ya nunca supe qué pensaron ellos, me hubiera gustado saberlo.

Rubén: Alguna vez tocamos en el Ángela Peralta. Una tocada impresionante. Abrimos nosotros, siguió Maldita y cerró Mano Negra. No recuerdo el año, ni siquiera sé si teníamos disco o no. Y, con esos arranques de extremismo que suelo tener, se me hizo fácil presentar "Labios jaguar", que habla de que en vez de quedarme con mi novia de cultura europeizada me voy a vivir con la sirvienta. Y, antes de tocarla dije: "¡que chinguen a su madre los europeos!", abriéndole a Mano Negra. Me criticaron mucho. Pero era la respuesta a eso. Yo tenía que expresarme, no quería quedarme callado, tal como lo hice en "La pinta". Y si a los demás les parece bien quedarse sentados y obedecer lo que les manda la sociedad, chido, pero yo no.

¿Cómo se hizo "El fin de la infancia"?

Meme: Es una canción de Joselo. Obviamente está basada en la música de "caballito" y era indispensable un arreglo de metales, para lo cual Gustavo y Aníbal contactaron a un trompetista salvadoreño. El hombre llegó un día al estudio, le platicamos la idea, escuchó, dijo "perfecto" y se llevó un casete. A los equis días regresó. Nosotros pensábamos que el hecho de que él grabara todo era como meter la mano al fuego: o sacábamos un lingote de oro o nos chamuscábamos. Entonces llegó, puso sus partituras y empezó a tocar. Traía como tres o cuatro voces. Apenas empezó a hacerlo, nos pareció que estaba chiflado, que no había entendido nada. Era como si se hubiera metido un ácido. Y nos empezó a dar risa. Grabó la segunda voz, la tercera, y de repente empezó a aparecer algo que dijimos "¡guau, este tipo es un genio!" Y todo pasó de que no entendíamos nada a ser una

maravilla. No era un arreglo convencional sino el de una persona que entendía bien esta música.

“El fin de la infancia” me parece uno de los temas más catárticos de Tacvba. La pregunta que lanza en su letra está llena de simbolismo “¿Seremos capaces de bailar por nuestra cuenta?” ¿A qué refiere particularmente y a quién se le hace?
Joselo: La escribí después de que fuimos a Culiacán. Estuvimos de gira por allá con Santa Sabina en 91. Visitamos once ciudades y, en Mazatlán, fuimos a un lugar que se llamaba “El toro bravo”. Nos dijeron que allí se tocaba música de banda sinaloense pero rapidísimo, a gran velocidad y que esto tiene que ver con la droga. Fuimos al antro y vimos cómo bailaban, cómo sonaba esta música rapidísima. La vibra que tenía allí la gente era de miedo. Tuvimos que salir corriendo porque iba Rita Guerrero y no sé por qué se empezó a enojar. Tomó una postura feminista respecto a aquel ambiente muy de machos. Entonces nos ubicaron y nos tuvimos que ir. Pero nos quedó muy grabado el ritmo, era algo innovador, nos decían que eso no se veía en ningún otro lugar. A la música le llamaban “de a caballito”. Un estilo que derivó en la quebradita y después en un montón de cosas. Era muy rápido, agresivo y con una actitud roquera. De allí escribí la letra, diciendo que no teníamos que salir a buscar influencias, sino que había que retomar lo que tenemos. La canción no tenía título, pero quería instar a la gente a decir que ya estaba bueno, que sí somos mestizos y tendemos a ser malinchistas, a tomar influencias de fuera. Siempre me llamó la atención usar nombres que hicieran referencia a novelas, y hay una de ciencia ficción de Arthur C. Clarke que se llama *El fin de la infancia*. Me gustó pensar que si ya teníamos 500 años siendo mestizos, ya

podíamos pasar a otra etapa, a la madurez. Nos gustaba hacer esos juegos. Pasa lo mismo con "Trópico de cáncer", de Rubén, que hace referencia a la novela de Henry Miller.

***Re* cierra con dos canciones, "El baile y el salón" y "El puñal y el corazón", que a la postre se convirtieron en himnos de Tacvba, ¿por qué creen que estando al final del disco hayan tenido tal poder de arraigo en su público?**

Meme: Fue algo que también aprendimos de Gustavo. Una de las astucias mayores para terminar un disco es la secuencia de las canciones. Por lo general uno piensa que siempre en los arranques de los discos es donde está lo mejor y luego, a partir de la mitad, viene el relleno. Gustavo dice que un disco es como un libro. Está escrito en secuencia, tiene un capítulo tras otro y debe seguir una coherencia y entretenerte hasta el final. Tiene que tener su clímax, bajar y dejarte respirar, tener remansos y volverte a apretar. Bajo esa comanda fue que empezamos a visualizar cómo armar *Re*. Hicimos unos papelitos, los pusimos en el piso y jugamos con ellos como si fueran fichas de dominó. *Re* tenía que empezar con "El aparato", que te engancha enseguida. Gustavo dice que la primera canción, independientemente que describa o no lo que va a ser el disco, tiene que ser algo que te dé un golpe en la quijada, que te noqueé de una. Así arranca el disco. Por esa razón es que todo quedó así, sin saber que "El baile y el salón" y "El puñal y el corazón" se iban a convertir en algo tan importante como lo que son ahora, canciones que no fueron sencillos en su momento pero que hoy en día son grandes *hits* que el público ha hecho. "El baile y el salón" es una canción que cantan antes del concierto, entre canción y canción, y después del *show*.

Quique: Para mí *Re* tuvo siempre lado A y lado B, dos lados que no sé bien dónde termina uno y empieza el otro. Ahora, si tal canción está al principio del lado A o del B, eso no tiene que ver con el hecho de si va a sonar más o no. *Re* es un disco con un concepto y una narrativa que permitía cosas. Pero también estaba la compañía. Y éste fue uno de los grandes desencuentros que tuvimos con la industria discográfica porque cuando presentamos el disco a Warner, frente a muchas personas que se reunieron para escucharlo, quien estaba a cargo del departamento de *marketing* preguntaba que cuál era el sencillo, y dijo "el problema del disco es que tiene muchos sencillos". Y nosotros nos seguimos preguntando: ¿cuál es la idea de tener una canción que va a abrir las puertas a que la gente conozca el disco? Hasta la fecha no lo sé. "El baile y el salón" era una canción que sabíamos que si era sencillo, iba a ser malinterpretada, o que no iba dar la mejor primera impresión del disco. "La ingrata" lo era. Pero creo que la compañía tampoco estaba tan segura de que ésa tenía que ser. "El ciclón" era algo más sofisticado y ése fue el primer sencillo. Todo fue muy raro en ese momento.

ERA TODA LA ONDA DE MOSTRAR NUESTRO PUEBLO: SATÉLITE.

¿Cómo se compuso "Madrugal"?

Quique: Recuerdo que, entre tocadas y fiestas, pasé más de una vez por el Zócalo en la madrugada y quería hacer una estampa. Hay una canción de Guadalupe Trigo, "Al regreso de la capital". Y quería algo así. Habla de un campesino que regresa a su ranchería. Bueno, yo no regreso a mi ranchería, yo regreso a México, a Satélite o a algo parecido, pero dejo la capital. Solamente me salió la primera estrofa.

Y pensé, no tengo nada más qué decir. Y quería hacer un bolero.

¿Quién es el Tlatoani del barrio?
Rubén: Se trataba de recrear mi historia y hablar de la historia de mis papás. Mi papá era de La Lagunilla, mi mamá de la Colonia Guerrero, y se conocieron a través de mi tío. Ésa es la historia, haciendo analogías con la historia de la Triple Alianza del México prehispánico.

"El borrego" es una de las canciones que quizá más se despegan de lo que Café Tacvba ha hecho, en un estilo que no se ha visitado de nuevo. ¿Por qué?
Meme: Igual hay otras canciones que no hemos vuelto a pisar. "El borrego" parte de que yo me quedé muy impresionado con Ministry, y casi es un plagio, un plagio ranchero. Es un homenaje divertido por el acercamiento de la letra. En el LUCC un día se me acercó un chavo y me dijo: "¡yo apoyo todos los movimientos! Yo estoy en contra de la guerra y soy ecologista". Y traía una esvástica, no me acuerdo si en la playera o tatuada. Y es que así somos todos, en mayor o menor medida. Para mí fue el ejemplo, la chispa que detonó el concepto de soy de dulce, de chile y de manteca.

¿Cuáles videoclips se hicieron de *Re*?
Rubén: Hicimos "El ciclón" con Carlos Somonte, "La ingrata" con Tito Lara, "Las flores" también con Somonte, y no recuerdo cuál otro.

En cuanto a resultados, ¿cuál de todos los dejó más satisfecho?
Rubén: Me gustó mucho hacerlos, tanto "El ciclón" como "Las flores". Me involucré muchísimo con Carlos, entre los dos los hicimos

y eso me encantó. “La ingrata” fue mucho más libre, no hubo tanta planeación. En realidad, lo que hubo con “La ingrata” es que era una rola norteña, pero vamos a imaginar que somos unos hiphoperos y que en Satélite hay todo un movimiento de irse a tomar pulque. Y, en vez de ser *low riders*, nos encontramos en una esquina con nuestras bicicletas. Todo fue hacer chistes con imágenes que venían de nuestra información. Lo de las bicicletas venía de un disco de Cheap Trick que se llamaba *In Color And In Black And White*, en el que en un lado aparecían los guapos del grupo en sus motos a color, y del otro lado aparecían los *nerds* con sus bicicletas en blanco y negro. Y fue como eso, la contraparte, hacer ese encuentro entre lo norteño y el hip hop. Salíamos haciendo movimientos de hip hop. Recuerdo que por entonces, un día estaba en el mercado de Tepozotlán, llegó un chavo, me reconoció y me pidió tomarme una foto con él. Fue por el fotógrafo. Llegó, nos pusimos y tomó la foto, una Polaroid. Se la entregó y se la firmé. Pero al verla, me pareció increíble, porque la tomó frente a una pollería. Y entonces para el video pensamos en ir al mercado San Bartolo, en Naucalpan y al Río de Echegaray. Era toda la onda de mostrar nuestro pueblo: Satélite. Y nos fuimos a la pulquería El Tinacal. Fue muy divertido hacerlo.

En el cuadernillo del disco hay una serie de agradecimientos a distintos personajes de la escena del rock latino en Estados Unidos, particularmente a la escena de Los Ángeles, al Club Rock En Español, a periodistas como Octavio Hernández. ¿Qué tanto impacto tuvo para ustedes el contacto con tal escena?

Joselo: Pasamos dos meses allá. Este fue el primer disco que sí se planeó. Empezamos la preproducción y Santaolalla vino a México. Ya

no fue trabajar en nuestra casa sino hacerlo de forma más profesional. Gustavo dijo que quería tenernos al 100% y trabajar así. Conseguimos una casa en Cuernavaca, de algún familiar de Meme y nos fuimos una semana a trabajar en las canciones. Descansamos y luego nos fuimos dos meses a Los Ángeles a grabar. Fue la primera vez en nuestras vidas que pasamos dos meses fuera de casa, los cuatro. Teníamos habitaciones en uno de estos departamentos que se rentan por mes. Otros músicos también estaban allí. Vimos a León Gieco. Nos sentíamos más músicos. En ese momento vimos que había una escena naciendo en Los Ángeles, tal vez no tanto de grupos tocando, porque había muy pocos, sino de fiestas, que eran noches de rock en español en las que se juntaban los latinos a escuchar rock en español: Caifanes, Fobia y grupos argentinos. Nosotros también íbamos a esas fiestas, era nuestra salida. Estábamos metidos toda la semana trabajando y los domingos salíamos. Había un club que se llamaba La Cama. Y conocimos a toda esta gente "en la cama", la frase nos divertía. Y agradecimos a la gente que conocimos en esa época, a aquella con la que sentimos conexión.

En los créditos Quique se presenta como "Bachiller" y escribe Quique con "v". Después escribirán Tacvba también con "v". ¿Por qué razón?

Quique: Desde el primer disco y aún antes, desde los volantes originales que hacía Rubén, en el letrero del Café de Tacuba se usa la "v". Yo empiezo a usar el Quique con "v", por una extensión del nombre. Y, "Bachiller", porque en algún momento me di cuenta de que mi mayor grado de estudios, a pesar de que había estudiado la universidad, era mi certificado de preparatoria que decía "Bachiller

Enrique Rangel”. Fue una broma que no duró mucho. A la fecha mucha gente todavía me llama así.

En *Re*, Rubén encarna a un personaje que es una especie de diablito pelirrojo. ¿Quién era este personaje?
Rubén: En el disco, la trama era la del Atl-Tlachinoli que es el agua quemada, que es como un *ying yang* mexicano, prehispánico. No recuerdo por qué tenía esta idea de que quería parecerme a un diablo. Quizá porque de repente en esa época me sentía como un diablo, como que andaba echando mucho desmadre. Un diablo en el mar. Y ése era el Atl-Tlachinoli, el agua quemada. Y Cosme fue por tomar el nombre de esta calle donde está toda la fayuca, San Cosme. ¿Quién se llama Cosme en esta época? Era el juego de que lo *cool* era lo no *cool*. Ese tal vez es uno de los juegos que creamos con Café Tacvba y que de alguna manera seguimos jugando.



El disco *Re* en formato vinil (1995) únicamente se editó en Colombia con un tiraje muy limitado. Actualmente se considera un artículo de colección.

En cuanto al arte de la tapa, ¿qué simboliza su imagen gráfica, la utilización del caracol?

Rubén: El caracol es una imagen de introspección, de vernos hacia nosotros; estar buscando en los ritmos más tradicionales, en lo nuestro. Esa es la intención del caracol. Y el movimiento, obviamente, porque es un símbolo prehispánico, arquetípico del movimiento. Le pusimos *Re* porque es la segunda nota musical y era nuestro segundo disco. Pero también hace referencia a la reiteración, a la revolución, a conceptos que de alguna manera tenían algo que ver con lo que estábamos haciendo musicalmente.

En *Re* Meme comienza a aportar canciones propias.

Meme: Cuando entré a Tacvba, ya estaban muchas de las canciones compuestas. Para *Re*, cada quien trajo sus canciones, sus ideas y fue allí donde algunas canciones mías fueron consideradas al mismo nivel que las de los demás. Siempre ha quedado muy clara esa búsqueda, porque desde el principio pensamos que para que el grupo perdurara, teníamos que ser muy parejos y balanceados en la toma de decisiones y en la composición. Fue algo inconsciente. Yo traje canciones y Rubén sugirió que cantara en tal o cual parte. Y allí hay un par de canciones, como "El borrego" o "Pez", en las que me aventé como "El Borras".

¿Fue *Re* un disco adelantado a su época, en el entendido de que sus canciones fueron creciendo y arraigándose en el gusto popular al paso del tiempo?

Quique: No sé si estuvo fuera de lugar o fuera de tiempo. Y voy a esto porque *Re* salió a mediados de 94, y en México no sonó, no hizo mayor ruido. Viene el error de diciembre. En 95 empezamos el año con una crisis económica terrible y nos damos cuenta de que no hay conciertos, la gente no está yendo a conciertos. Pero sucede que nos dicen que en Chile, adonde ya habíamos ido en el 93, a un intercambio cultural, "El ciclón" era la canción de temporada. Fuimos y, en efecto, la gente estaba escuchando a Café Tacvba y comprando *Re*. Y en otras partes, en Colombia, también empezaba a sonar. Y nos dimos cuenta de que había lugares en los que sí estaba funcionando. Ahora no puedo decir si la crisis también tuvo que ver con que *Re* no se vendiera tanto en México. Además que *Re* tuvo muy malas reseñas en el país, no recuerdo que la gente lo haya recibido bien. El público nos preguntaba "¿por qué cambiaron?". ¿Cambiamos qué? Fue rara la

relación entre *Re* y el público en México. Más tarde tuvo buenas reseñas en Estados Unidos y empezó a haber un interés por parte de las estaciones de *college* radio; los críticos hablaban de una propuesta interesante. A la distancia, mucha gente dice que es el disco que hizo que el rock en México se viera como otra cosa. Hay quien dice que cambió la música. Si fue así, la cambió con el tiempo y no en el momento de su salida cuando no fue nada apreciado.

¿Es *Re* el disco que refleja el momento de mayor ambición de Café Tacvba, artísticamente hablando?
Meme: No sé si el de mayor ambición. Creo que fue un momento en el que nos cuestionamos qué tanto se podía hacer para proyectar un disco, como proyecto, como entidad. Tuvimos la posibilidad de invitar a músicos, de utilizar diferentes instrumentos, de invitar al coro de chicas de Cielo y Tierra, como entonces se llamaba, de invitar a un trompetista, a un violinista, a un saxofonista, a un percusionista y que todo fuera sumando. Y Gustavo decía "¿por qué no probamos esto?". Fue un momento de creatividad muy rica, de probar lo que fuera. Nosotros llegamos con diez, doce canciones, pero luego le mandamos otro demo con catorce, quince. Cuando llegamos a preproducirlo en Cuernavaca, llegamos con otras canciones, pero Gustavo y Aníbal dijeron que ésas ya no. En ese momento eran veinte. La última que entró fue "La pinta", que habla un poco de lo que nos sucedió con el disco. Es una canción de Rubén. Comunica una actitud de desafiar a los que en su momento fueron nuestros cómplices y luego no. Y trae hasta nombre y apellido. Así como ellos en las revistas decían cosas, nosotros también desde nuestra trinchera las dijimos. Ahora lo veo como un juego divertido y, si nos encontramos, espero que lo veamos como algo anecdótico, del

momento. Fue un momento bien padre y obviamente ambicioso. Pero creo que todos nuestros discos son ambiciosos, no lo digo en el sentido pretencioso, sino ambiciosos creativamente. *Re* también puso algo muy claro, a nosotros más que a la gente: que el grupo iba en serio, que no éramos Los Xochimilcas del 92, sino un grupo que iba por más.

Además de contener una propuesta de rock mexicano, *Re* también ofreció canciones en las que hay la búsqueda de un sonido que no tiene referentes nacionales, que van más hacia el sonido de discos posteriores.

Joselo: Había canciones en las que no hacía falta incluir instrumentos mexicanos, porque surgían tal cual. "24 horas", una que yo escribí y que pensaba que no debíamos hacerla con ritmos mexicanos, remitía más a XTC, un grupo que siempre ha estado presente en la obra de Tacvba. Somos cuatro individuos y cada quien tiene una visión diferente. A algunos les gusta innovar, a otros no tanto.

Además de los logros artísticos, ¿qué más le dio *Re* a Tacvba?

Meme: Logramos llevar a cabo una gira más completa en México, una mejor gira por Estados Unidos. Empezaron a invitarnos a festivales, empezó a suceder nuestra internacionalización; no por la ambición de conquistar otros países, sino porque así sucedió. Otra cosa que sucedió fue que la primera vez que se lo presentamos a la compañía, se voltearon a ver y dijeron "qué interesante". Sabían que había algo ahí y se preguntaban qué hacer con ello. Salieron con un primer sencillo que combinó "El ciclón" con "La ingrata" y lo único que terminó pasando es que uno le restó energía al otro y se neutralizaron.

¿Cómo se percibe *Re* hoy, al paso de los años?

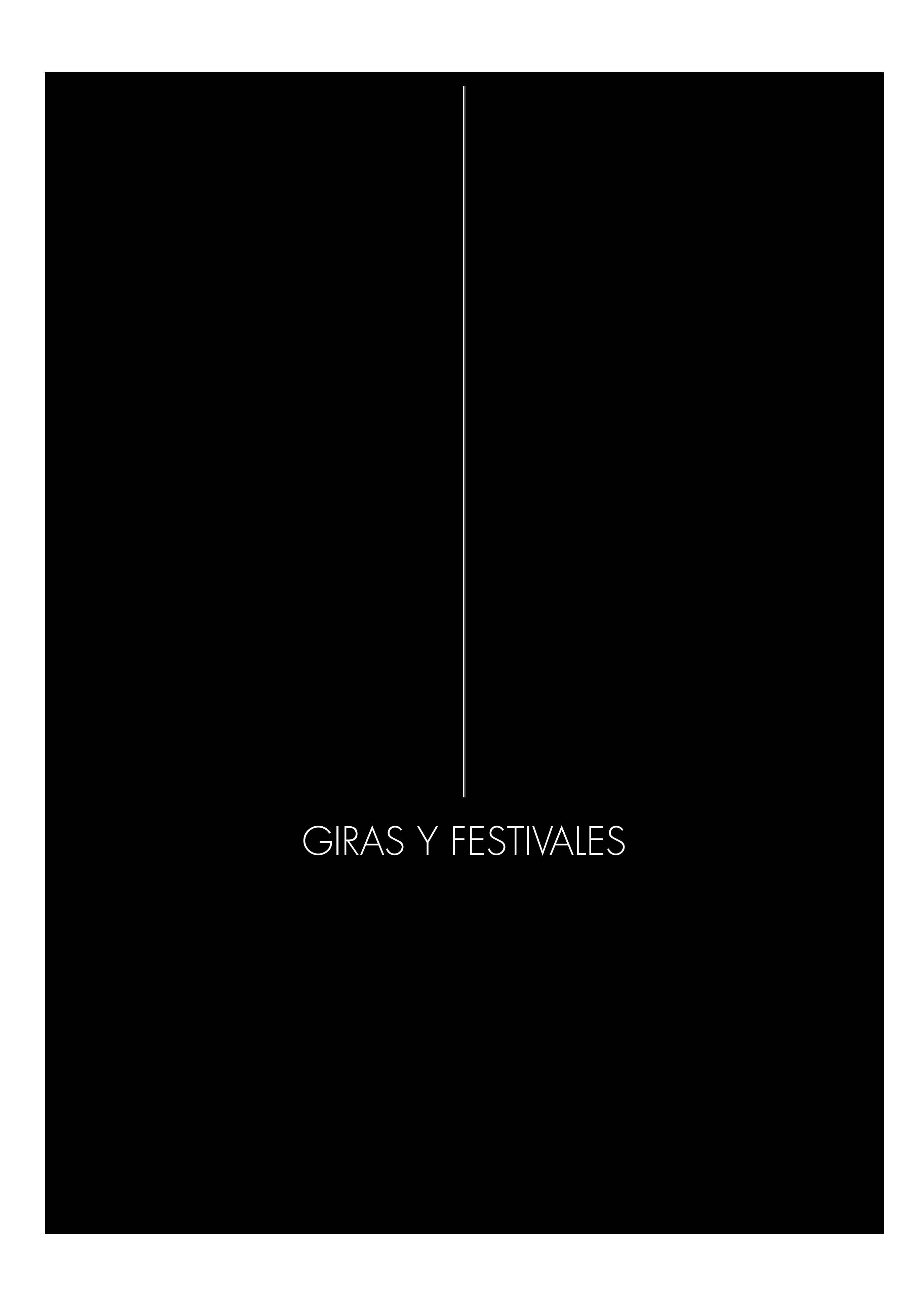
Quique: Me sucede con *Re* que lo oigo y pienso que no sé cómo lo hicimos en ese momento de nuestras vidas. Considero que hay muchos logros y me siento muy orgulloso de todo lo que hay allí, de la búsqueda sónica, de la propuesta visual, de los videos. Pero en ese momento yo todavía no me sentía como un músico que controlaba lo que quería hacer y decir con su instrumento. Hay partes de *Re*, no te voy a decir cuáles son, en que me avergüenzo de la decisión de las notas que tengo, de la ejecución. En una entrevista decía que es como ver las fotos de la preparatoria en las que te preguntas, ¿y por qué traigo esa camiseta y ese peinado? Bueno, así me siento con *Re* como músico. En esas épocas, cuando tenía que llenar alguna forma en la que se pedía mi profesión u ocupación, yo anotaba "estudiante", aunque ya para entonces no estaba estudiando nada. No me sentía como músico. Es hasta después cuando ya me siento realmente seguro con mi instrumento, después de haber tocado precisamente ese disco. A partir de eso es que empiezo a sentir que voy teniendo una voz. Fue el propio *Re* el que me exigió y me hizo consciente de ello.

Joselo: Hace tiempo que no lo escucho. Lo que me hace pensar es que uno tiene que aferrarse a sus principios. En el momento que lo sacamos nadie alrededor de nosotros entendió por qué hicimos un disco así, por qué había varios estilos y cambios de estilo entre canción y canción, por qué veinte canciones, por qué no estábamos en la portada, por qué se llamaba *Re*. Para nosotros fue algo natural hacerlo de esa manera. Cuando lo terminamos me pareció una obra maestra, algo increíble, me encantaba. Pensé que iba a salir a la venta y la gente iba a morir por él. Y que se iban a vender millones de copias y nos iban a levantar en hombros. Y no pasó eso. La reacción fue que era un disco aburrido, con veinte canciones, muchas de

relleno. Lo presentamos y la gente no quería oír las nuevas, quería oír las anteriores. Fuimos a tocar a Guadalajara y nos bajaron en la Plaza de Toros. Fue un *shock*. Y la compañía disquera decía que no había sencillo. Verlo ahora, años después, como uno de los mejores discos del rock mexicano, es entender que fue bueno aferrarse a lo que uno cree y que hay que aguantar y levantarse. Prefiero eso a ser complaciente y estar buscando un público.

Y ya que lo mencionas, qué sintieron aquella vez en Guadalajara, cuando salieron al escenario de la Plaza de Toros y el público gritaba "¡Cuca!, ¡Cuca!, ¡Cuca!" a tal grado que se vieron obligados a bajar del escenario.

Joselo: No era la primera vez que nos pasaba. Una vez nos bajaron en el Rockstock a hielazos, un 15 de septiembre. Dijimos que íbamos a tocar e íbamos a dar el grito. Y sí, dimos el grito, pero de dolor. Al otro día tocábamos en un lugar que se llamaba El Metal, donde días antes había tocado Maldita y le había ido increíble. Fuimos y no había nada de gente para vernos. Fue deprimente. Ya nos habían abucheado, pero en Guadalajara fue mucha gente la que lo hizo. Nos dijeron que no eran todos los que gritaban "Cuca", pero desde arriba parecía que sí eran todos. Y eso aunado a que te aventaban cosas… Y es que antes aventaban más cosas, hasta zapatos. Además era un público bravo. Nos bajamos y Meme dijo que no, que siguiéramos. Subimos él y yo a cantar "La bonita y el flaco" y luego se subieron Quique y Rubén y tratamos de tocar aunque la gente estuviera gritando, pero no funcionó. Lo peor es cuando bajas y dices: "¿para qué hago esto?". Pero también es aguantar. Sólo así duras más de veinte años.


GIRAS Y FESTIVALES

VI QUE HABÍA UNA COMUNIDAD LATINA QUE SE ACERCABA AL ROCK.

Uno de los primeros eventos que los llevó fuera de México fue el New Music Seminar, el cual se celebraba en Nueva York. Ustedes participaron en su edición de 1991.

Quique: Fue la primera vez que Café Tacvba tocó fuera del territorio mexicano. La primera presentación que tuvimos fue en un lugar del que no recuerdo su nombre. Era un *showcase* que organizó la disquera y al que nada más fueron seis personas. No fue nadie y tocamos allí una hora. Después de eso, tocamos en S.O.B.'s en la noche mexicana: nosotros, Kerygma y Sangre Asteka. Pensábamos que íbamos a ir a triunfar, a conquistar al público que no sabía lo que se podía esperar de un grupo mexicano, pero nos enfrentamos a la realidad: en Nueva York hay que ganarse un lugar a pulso y a fuerza de trabajo. Tuvimos un pésimo equipo en S.O.B.'s. Sonó todo muy mal, muy bajito. Aún así hubo personas que se acercaron y les gustó. Al día siguiente era la noche de los españoles, todos apoyados por la SGAE, en donde se veía que había un sustento real en la estructura de producción. Tocaron Os Resentidos. También estaban allí, en el Seminar, los Leningrad Cowboys. Platiqué con uno de ellos.

Esa fue la primera vez que fui a Nueva York, cuando todavía era el Nueva York de antes, el peligroso, con pandillas y vagabundos en la

calle, tiendas de porno y *sex shops*. Y la pasamos muy bien. Recuerdo haber pasado toda la noche fuera, yendo de bar en bar. Era interesante que podías andar en la calle hasta las tres o cuatro de la mañana. Esa vez pisamos el CBGB's. Ya se había acabado todo, pero pasamos a ver cómo era el lugar y pensamos entonces que La Cumbancha era muy grande. Volvíamos, desayunábamos e íbamos a hacer entrevistas. Éramos jóvenes y teníamos muchas ganas de no perder el tiempo. Quién sabe si se pueda volver a repetir eso. Vi que había una comunidad latina que se acercaba al rock. Me empecé a percatar también del concepto de "latino", la otra parte, la parte mala que existe cuando te identifican como tal, es decir que si haces salsa, que si eres grupero, en aquel entonces no existía el término "regional". Y tampoco existía nada para definir lo que estábamos haciendo.

Meme: Tocamos primero en un restaurante. Esa tocada en Nueva York nos la consiguió Gustavo Santaolalla. Era en el restaurante de un amigo de él y tenía una sala atrás pequeñita, como para cien personas. Salió esta tocada por medio de la disquera y Gustavo nos habló del salón. Fuimos y lo hicimos. Estábamos Gustavo, Aníbal, Alex Pels, el primer director de MTV cuando aún no existía MTV Latino; estaba Alejandra, la esposa de Gustavo; el dueño del restaurante; estaba la que nos presentó, que luego sería nuestra primera mánager, Jessica Chornesky; nosotros y no recuerdo quién más. Y eso era todo. Salimos y tocamos. Hay unas fotos que por ahí tengo de esa primera tocada en Nueva York. Lo recuerdo hoy día y me da mucha gracia porque no había nadie. Tocamos para los que ya nos habían escuchado, lo glamoroso era que lo hiciéramos en Nueva York y no en el DF. Y luego tocamos en S.O.B.'s con Kerygma y Sangre Asteka. Y no estuvo bien porque me acuerdo que nos trataron muy mal. Fue nuestro primer encuentro con el neoyorquino arrogante. Igual hoy en

día ya sabes que es así y, o los ignoras o les pones un hasta aquí y ya, pero en aquel momento fue muy intimidante. Algo pasó con el PA que se descompuso, o realmente no estaban queriendo aportar mucho con el equipo. Pero había público, porque la disquera invitó a mucha gente. Como ya antes habían tocado grupos nacionales en Nueva York, la comunidad de mexicanos estaba allí. Nos dijeron que lo único que trabajaría con el PA del lugar sería el sonido de la voz. Los otros grupos llevaban batería y amplificadores. Nosotros no sabíamos qué hacer, no teníamos nada para sonorizar. Por el amplificador de guitarra que teníamos, pasamos la guitarra y además la caja de ritmos. El bajo lo pasamos por otro amplificador de guitarra, o algo así. La voz estaba pasando por el PA y el teclado lo conectamos en otro amplificador. Por lo tanto, el público nos escuchó con dos amplificadores de guitarra y todo sonó mal, pero nos fue bien porque ya empezaban a pasar cosas. Ahora que lo pienso, creo que inconscientemente aprendimos que no importaba tanto con qué herramientas contáramos para ejecutar, lo importante era que pudiéramos hacerlo y que estuviéramos con ganas y toda la sintonía para conectar con el público. Y eso fue lo que pasó en S.O.B.'s.
Rubén: Fue nuestra primera salida y por eso fue importante. Recuerdo que me impresionó mucho Nueva York, aunque me asustó estar escuchando sirenas todo el tiempo. Estábamos en un hotel viejo. Pero fue toda una experiencia ir con nuestros atuendos indígenas por la calle, riéndonos. Me acuerdo que me tomé una foto con un tipo disfrazado del Tío Sam. Fue muy gracioso. Y también vivir la sensación de "¡órale, ya llegamos a Nueva York!". Fue bonito.

Participaron también en el festival Lollapalooza.

Meme: Otra parecida. Es el claro ejemplo de cómo funcionan ciertas cosas a nivel de *marketing*. Y que uno debe reconocer si tal concierto no va a rendir como *show*, pero va a trascender más de lo que puedes imaginar por otras razones. Nosotros fuimos a Lollapalooza con toda la ilusión de tocar pero, cuando nos dimos cuenta, estábamos abriendo el festival a las doce del día, a la hora en que abrieron las puertas. Sólo que las puertas estaban como a un kilómetro de donde tocamos y sólo lo hicimos durante media hora. Nosotros arrancamos a tocar cuando apenas la gente empezó a entrar, y en lo que todo el mundo llegó nosotros ya estábamos acabando. Los únicos que nos escucharon, otra vez, fueron Gustavo, Aníbal; estaba Mondragón, Balbi; Arnulfo, que era en ese momento nuestro mánager y Jessica Chornesky, nuestra mánager norteamericana. También nos escucharon los tipos que estaban recogiendo la basura. Y empezaban a pasar los primeros asistentes al festival. Realmente fue más eso que otra cosa. Fue en el 92. Sin embargo, en la tarde pudimos ver a Ice Cube, L7, Red Hot Chili Peppers, Pearl Jam, Soundgarden. Fue un regalo el haber estado allí. Recuerdo mucho el impacto que me generó Ministry. De hecho, gran parte de todo eso me inspiró para hacer "El Borrego".

Quique: Fue en Irvine Meadows Amphitheatre. Y fue volver a enfrentar la realidad: justo cuando abrían las puertas del lugar nos dijeron que teníamos media hora para tocar. Las puertas estaban a diez minutos caminando. Nosotros respondimos que no nos escucharía nadie. Los organizadores nos dijeron que teníamos que hacerlo. Así empezamos a tocar, ante nadie y llegaron doce personas. Los más interesados en nosotros eran los de la limpieza y algunos que estaban trabajando allí, levantando *stands* y ya. Terminamos, se acercó

a nosotros uno del grupo canadiense que iba a tocar después de nosotros y nos dijo que había estado muy bueno. Nada más.
Joselo: Todavía no salía nuestro disco. Nos lo prometieron para mucho antes de lo que salió. No sabíamos que así era la industria. El disco ya estaba, se había grabado en el 91, a principios de ese año, creo. Y nosotros pensábamos que si ya estaba grabado, había que sacarlo. A menudo hacíamos fiestas en La Cumbancha anunciando su salida; hay muchos carteles hechos por Rubén diciéndolo. En uno se lee: ¡Ya, ahora sí, por fin, ya mero va a salir el disco! Eso significa que hubo varias tocadas en las que, según nosotros, íbamos a llevar el disco a la gente, pero eso no pasaba. Entonces nos invitaron a Lollapalooza, aún sin disco, y fuimos. Me acuerdo que en el escenario donde nosotros tocamos, obviamente muchas horas después, tocaron los Porno For Pyros, en el escenario más pequeño. En el grande lo hicieron Ministry, Soundgarden, Pearl Jam, Ice Cube, estuvo buenísimo. El disco estaba a punto de salir. Fuimos justo después de que grabamos el video de "María".

¿Y tenían pases de *backstage*? ¿Tuvieron contacto con alguien de esas bandas?
Meme: No, porque este era como un escenario alterno, antes de entrar a Irvine Meadows, que es como un foro griego muy grande, en donde tocaban los grupos grandes.
Quique: No, ni con Perry Farrell, a pesar de que él tocaba en ese mismo escenario B. No recuerdo ningún otro grupo que haya tocado allí. Tengo la impresión de que tocó Barenaked Ladies.

Otro festival importante, celebrado en México, fue Rola 92, organizado por el LUCC.

Quique: El Rola, ahora lo pienso, con la infraestructura que existía y a pesar de la reticencia de muchos medios a entrarle de empresarios, fue un gran proyecto. Traer a Cadillacs, a Mano Negra, a Paralamas, a Negu Gorriak, del que nosotros teníamos una referencia muy vaga de que era un grupo del País Vasco. Y también un grupo de Tijuana: Tijuana No. Nosotros estábamos dentro de esas propuestas, nos gustaba estar integrados a Paralamas por ejemplo. Yo, hasta después me enteré de Paralamas, del nivel de arrastre que tenían en su país, nosotros no lo teníamos para nada. Ellos ya tenían una historia y una presencia fuerte. En Rola 92 tocamos en el DF y Hermosillo.

Otra gira importante fue *ChévereCachaiMachoChidoChe*.

Meme: Sucedió cuando MTV arrancaba. En ese momento realmente existía una comunidad de rock latinoamericano que estaba interactuando y comunicándose por primera vez. Y uno como espectador, como público, buscaba información de las cosas que no se veían. La gira se hizo con la intención de recorrer en un sólo viaje lugares a los que no habíamos ido. Prácticamente recorrimos todo Centro y Sudamérica. Y terminamos en Cuba. La hicimos en colaboración con MTV, lo cual ayudó muchísimo porque nos dieron unas cámaras para ir filmando aspectos de la gira desde el interior del grupo. Se les mandaba el material y ellos le daban seguimiento a la gira. Estuvo bien suave. Tengo grandes recuerdos de todos los lugares, me acuerdo de todas las fechas. Por ejemplo, cuando regresábamos de Sudamérica, pasamos por Guatemala y de allí nos fuimos a Cuba. En ese momento se dio la reunión de Botellita de Jerez, de los tres miembros originales. Entonces Quique y Rubén se regresaron al DF a verlos. Joselo y yo nos fuimos a Cuba con todo el *staff*. Y allí también tocó Botellita. El festival los incluía a ellos y a nosotros. Y, cuando

regresamos a México, habían pasado ya casi dos meses y medio de que habíamos estado fuera. Y esa fue la experiencia: estar mucho tiempo fuera de casa, tocando, a altos niveles de intensidad en nuestra relación.

¿Alguna anécdota de esa gira que recuerden?

Quique: Fue la primera gira latinoamericana que hicimos. O no sé cómo llamarle. ¿Panamericana? ¿Bolivariana? Durante dos meses y diez días estuvimos fuera de casa. Planear la gira ya fue un reto, algo nuevo. Hacer ciudad por ciudad, país por país. Arrancamos en República Dominicana, la primera vez que fuimos a ese país. Estábamos presentando *Avalancha de éxitos*, a principios del 97. Y, contrariamente a cualquier expectativa de la disquera que aseguraba que “Chilanga banda” era la peor opción para obtener un sencillo, por los localismos, en Dominicana era la canción que sonaba. Estaba a tal grado escuchándose, que se hizo un concurso para ganar boletos y ver quién podía cantarla toda en una llamada telefónica. Fuimos también a Venezuela. En Caracas tocamos en el estacionamiento de una universidad ante 5,000 personas o no sé cuántas, brincando. Llegaron los bomberos porque se empezaban a hacer grietas, estuvo a punto de caerse el estacionamiento. Nos recomendaron que le dijéramos a la gente que no brincara. Y pensamos que si lo hacíamos, pasaría exactamente lo contrario. Si le dices al público que no aviente monedas, van a aventarlas. Visitamos Colombia, Ecuador, Bolivia, Paraguay, Argentina. Fue la primera vez que nos fue realmente bien en Argentina, hicimos dos conciertos retacados en un lugar que se llamaba Doctor Jekyll. Porque a Argentina íbamos desde el 93, con el primer disco. Y así fue: Chile, Perú… En Centroamérica se cayeron bastantes fechas, no sé por qué. Y en Cuba fue una tocada difícil, la

única vez que hemos tocado en la isla. Iba con nosotros Botellita de Jerez, acababan de celebrar su reencuentro en el Metropólitan. Tocamos en un parque medio escondido. Yo estuve nada más tres días en Cuba. Los demás llegaron un poco antes y pudieron conocer. En el concierto no había casi nada de iluminación, el equipo era muy carente. La cerveza que se vendía allí sabía como a azúcar fermentada. Después nos enteramos que varias personas fueron a ese concierto, entre ellos alguno de los Orishas. Alguien me dijo que tenía muy presente cuando Tacvba tocó y que por ello él se embarcó en lo que quería hacer. Fue interesante.

Meme: Íbamos de República Dominicana hacia Ecuador, creo, y el avión hizo escala en Caracas. Fue en Caracas o en la isla venezolana donde aterrizan para abastecer combustible… No sé, el caso es que el avión iba a llegar a la pista y, cuando íbamos a tocar el suelo, éste aceleró y se levantó otra vez. Y dijimos "¡chin, aquí hay algo que no está bien!". Nos pusimos nerviosos. Atrás del avión venía un tipo, un paisano, que venía ahogado en alcohol, lo notamos desde que inició el vuelo. Entonces el avión volvió a dar vuelta, enfiló otra vez a la pista y, cuando iba a aterrizar, otra vez aceleró. Y ya nos asustamos. Pero el tipo que venía borracho le gritó al piloto "¡si tú no puedes, yo me aviento el tiro!". Y todos, con los nervios que teníamos, nos empezamos a reír. Ese día tocábamos en Ecuador. Era cuando todavía no podíamos contar con ciertas concesiones para el grupo o la producción como por ejemplo llegar al lugar un día antes para descansar y preparar el concierto. No, volábamos y llegábamos el mismo día. Finalmente, en el tercer intento, el avión aterrizó y todo salió bien. Eso fue cuando Quique traía un *look* con el pelo cortito y la barba muy tupida. Y el borracho se le acercó para decirle "oye, quiero mucho a los judíos" (risas). Y llegamos al aeropuerto en

Ecuador faltando una hora para que empezáramos a tocar. En la pista de aterrizaje ya nos esperaban unas camionetas y el empresario que estaba transparente. Nos pasaron rápido por Migración, llegamos y la producción estaba montada. Tocamos en una especie de Palacio de los Deportes del DF, aunque algo más reducido. Y estaba lleno. El *show* estuvo buenísimo. Igual y me estoy confundiendo si esto sucedió en la *Chévere* o no, pero fue por esa época.

En la *Chévere* pasaron también por Brasil, el único país donde no se habla español.
Meme: Sí, fuimos a Brasil. Tocamos en Sao Paulo, en un *showcase* organizado por la compañía. Yo siempre tuve mucha relación con Brasil por medio de la música, desde pequeño escuchaba en casa mucha música brasileña, bossa nova y demás. Mis papás habían estado en Brasil y llegar allí fue para mí una ilusión muy grande. Lamentablemente sólo estuvimos un día y medio, pero fue una experiencia muy fuerte.

Una gira importante y muy ilustrativa, supongo, fue la que hicieron abriendo para Beck, a la cual se le refería como *Tacubeck*.
Rubén: Fue una gira muy buena. Estábamos con *Revés/YoSoy*. Pienso que por eso nos escogió Beck. Y fue una gira que disfrutamos mucho. De las primeras que hicimos en camión. Era llegar, tocar y volver a subir al autobús. Beck en esa época traía un grupazo, era fantástico. Allí conocimos a Víctor (Indrizzo). Fue la primera vez que fuimos a tocar a Canadá. Las mejores ciudades de la gira fueron Vancouver y San Francisco, con la gente mucho más abierta a ver qué pasaba con nosotros. Iban a escuchar a Beck, pero con nosotros escucharon y

disfrutaron. En cuanto a relacionarse con Beck, eso nunca sucedió. Yo soy introvertido y me cuesta trabajo entablar relaciones personales con alguien.

Meme: Nuestro contrato estaba por terminar con Warner. Ya para entonces, nos rondaban Universal y Geffen, que después desapareció. Pero acabamos firmando con MCA. Beck, que andaba de gira con el disco *Midnite Vultures*, estaba firmado en Geffen. Así que, por medio de éste y de nuestra mánager, Jessica, se ligó el asunto para que tocáramos en la costa oeste de Estados Unidos, en la gira que él estaba haciendo. Fuimos por primera vez a Seattle y estuvimos en Portland y en Vancouver, la única ocasión que hemos tocado en Canadá. También tocamos en San Diego y en el Greek de Los Ángeles, ésa fue la última fecha. A Beck lo conocimos, obvio. En algunos de los *shows* que hicimos, estaba viéndonos por un lado. No tuvimos mucho contacto con él porque es medio ermitaño. No salía mucho, se quedaba en su camerino. Pero siempre nos saludó bien y hablamos un poco. Hay una anécdota: Ya por terminar la gira, en Los Ángeles. Iba a presentar su canción, "Jackass" de la que hizo una versión en español que llamó "Burro", y contrató un mariachi. Pero resultó que no hubo manera de que el mariachi y su grupo se acoplaran. Y entonces nos pidió que nos aventáramos el palomazo, ¡y terminamos haciéndola de mariachis! Creo que venía Alejandro Flores y traíamos la jarana. Trabajamos junto a uno de sus músicos y sacamos la canción. Salimos al escenario y, sin haberla ensayado nada, la tocamos en el Greek. Y quedó muy bien. Yo estaba bien nervioso, pero me divertí mucho. Es una pena que no haya quedado registrada. "Burro" salió después como lado B de un sencillo del disco. La letra era muy simpática porque era una traducción literal al castellano.



Boleto de concierto sin fecha.

Joselo: Yo estaba feliz. Beck me encantaba. Lo conocimos cuando andábamos grabando en Los Ángeles. Fue cuando hicimos *Re.* Como pasamos dos meses en Los Ángeles, solíamos comprar discos y *Loser*, su primer disco, fue uno de los que escuchamos. *Odelay* también me gustó mucho. Pero a nosotros nos tocó la gira de *Midnite Vultures*. Y fue raro porque lo que Beck estaba haciendo en ese momento era como soul, se parecía a Prince en algunos momentos. En la gira salía con una cama de terciopelo rojo. Quería hacer un montón de cosas en el escenario y la gente como que no le agarraba la onda. Si bien había unas canciones del *Midnite Vultures* que me gustaban mucho, había otras que no. La parte de su concierto que yo más disfrutaba era cuando salía solo con su guitarra y decía "¿qué les canto…?" Y la gente gritaba y le pedía canciones. Y cantaba algunas de sus otros discos así, en acústico. Y luego otra vez entraba la banda. Beck es un tipo muy raro, nunca hablé con él, era difícil hacerlo. No se me ocurría nada qué preguntarle. Por ese entonces yo escribía en

Elfoco.com, tenía una columna y me pidieron que le hiciera una entrevista, pero yo no quería. Finalmente apareció Lynn Feinchstein en alguna de las fechas y me dijo que ella la hacía conmigo, y fue hasta entonces que la hicimos. Entre otras cosas, Lynn le preguntó directamente si era dianético. Y él respondió que no. Yo no sé si lo es, aunque sé que creció en esa onda y que tiene mucho el estilo de lo que he escuchado acerca de los dianéticos, que son muy particulares. No te hablan, no te ven, tienen su rollo muy definido. Una vez apareció en nuestro camión de gira, se subió y todos nos quedamos sorprendidos porque durante todas las fechas no había habido acercamiento alguno. Nos dijo que quería ver cómo veníamos. Y empezó a verlo todo, incluso revisó las camas. Quique aprovechó y le pidió una foto. Yo estaba acostado y él se paró al lado mío. No sé si tengo la foto, pero al menos me acuerdo de eso, lo cual ya me es suficiente. Otra vez lo vimos a un costado del escenario, con una guitarrita oyendo y sacando nuestras canciones. Se veía como que se aburría. Estaba de gira, tocaba las canciones y de repente quería hacer algo diferente, era muy raro, estaba siempre solo. No sé si Meme o alguien del *staff* tenía un patín del diablo, de esos que entonces estaban muy de moda. Beck se lo pidió prestado y anduvo dando vueltas, feliz. Luego se sentó y exclamó "esto es lo más divertido que he hecho en meses". Como que no se la pasaba bien, quería hacer cosas diferentes. Las pruebas de sonido no eran pruebas, sino más bien una especie de ensayos. De repente, él detenía la canción y decía que quería cambiarla, hacer otra cosa, y los músicos empezaban a improvisar, lo probaban, y Beck decía que no, que mejor había que volver a lo anterior. Todo eso daba la impresión de que se estaba aburriendo. Imagino que luego de estar de gira un año entero no te

queda opción. Quizás también tenía que ver que al disco, a *Midnite Vultures*, no le fue muy bien.

¿Qué otro festival recuerdan?

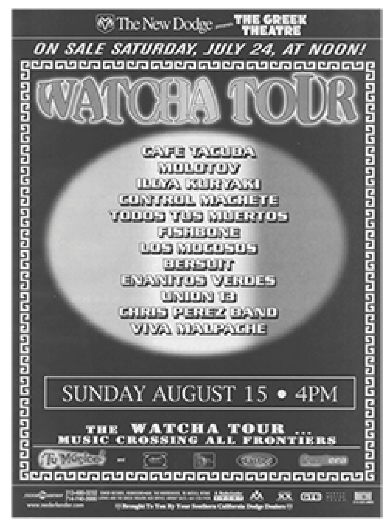
Meme: Cuando fuimos por primera vez a Europa, a tocar a un festival en Rennes, Francia, que se llama Les Trans Musicales. De regreso, los cuatro nos quedamos unos días en París, turisteando. Hacíamos cosas raras, decíamos "vamos a hacer la película de 'Cuatro nacos en París'". Ya antes habíamos hecho la de "Cuatro nacos en Nueva York". Eran nuestras primeras salidas internacionales y hacíamos cosas con las que nos divertíamos mucho. Llegamos a París y tomamos una camioneta que nos estaba esperando para llevarnos a Rennes, que está a la altura de París, casi en la costa del Atlántico. Me acuerdo que tocamos en un teatro. Nosotros íbamos todavía con nuestro *look* de huaraches y hacía un frío de la patada. Íbamos a la mexicana: viajábamos con todo, hasta el perico y la olla exprés de los frijoles. Una vez que tocamos, cada quien salió al festival y agarró su patín. Dos horas después, alguien vino y me dijo que nos íbamos, que la camioneta nos estaba esperando, siendo que el festival no había terminado. Nos ubicaron a todos y nos llevaron al hotel sin aparente explicación. Nunca nos enteramos de que uno de nosotros, ya enfiestado, intentó subirse al escenario mientras otro grupo estaba tocando. Hasta muchos años después supimos que había sido alguien de nuestra oficina de *management*. Nunca quedó claro por qué nos sacaron del festival a todos. Pensábamos que les habíamos caído mal. Pero parece que la orden fue que se llevaran al grupo y a los que venían con nosotros. Nos aventamos "el mexicanazo" y nos sacaron a la goma.

¿Qué otros recuerdos tienen de sus visitas a Europa?

BUENO, TAMPOCO ERA QUE ME LA PASARA BORRACHO, PORQUE HACÍAMOS MUCHAS ENTREVISTAS.

Joselo: La sensación de Europa es que, por el *jetlag*, nunca lograba acoplarme al horario, y siempre veía todo oscuro, como si fuera siempre de noche. Y como entonces sí bebía, en las giras que hicimos en Francia, en España… Bueno, tampoco era que me la pasara borracho, porque hacíamos muchas entrevistas. Teníamos buena resistencia. Llegábamos y hacíamos entrevistas. Si nos dejaban un tiempo libre, íbamos al museo. Después hacíamos prueba de sonido, tocábamos en la noche, nos íbamos de fiesta, nos emborrachábamos, nos levantábamos temprano y otra vez a hacer lo mismo. Era una rutina, pero aguantábamos un montón. La primera vez que fuimos a Barcelona, nos llevaron de Madrid desde muy temprano, en avión. Llegamos y empezamos con un *tour* de radios y prensa. Y sólo veíamos la ciudad por las ventanas de la camioneta. Terminamos las entrevistas y nos fuimos de inmediato a hacer la prueba de sonido. Abrieron el local, tocamos, y al otro día nos regresamos en la mañana. Entonces, a uno de los de la disquera le dije que no podía ser que estuviésemos en Barcelona, una ciudad tan preciosa que había querido conocer siempre y que ni siquiera pudiéramos verla. Y el tipo de la disquera que se encabrona. Y es un tipo buena onda, muy amable, a quien queremos mucho. Y a continuación me dijo que él vivía en Madrid y que a Barcelona sólo había ido de trabajo. Me dijo: “tú aquí vienes a trabajar. Estamos trabajando para que tu grupo se vuelva

famoso en España y puedan venir más a tocar". Y la neta era cierto, tenía razón. A lo que te llevan a Europa o a cualquier lado es a trabajar. Así que mientras más rápido lo entiendas, mejor te va a ir en el rock and roll.



Flyer del Festival *Watcha Tour.*

Meme: Cuando llegamos a España tuve una impresión bien fuerte. Yo no esperaba que me sintiera tan identificado con la gente. Y es que, en mi caso personal, gran parte de mi entorno proviene de España: la comida, la forma de ser. Yo he tenido muchos amigos españoles y estar en su tierra fue algo muy emocionante, me reencontré con una parte que no había buscado de mi origen, pero que me faltaba llenar. El grupo hizo que yo tuviera ese encuentro por primera vez. Pude haber ido de vacaciones, pero fue el grupo el que hizo encontrarme con esa parte, con la parte española.

Rubén: Primero fuimos a Francia, al festival de Rennes, que fue muy bueno porque había todo tipo de grupos, una efervescencia de lo que en Europa le decían rock mestizo. La gente nos captó sin conocernos. Recuerdo también haber cruzado los Alpes en carretera para ir a tocar a Suiza, algo increíble. Fuimos a Lausanne, a tocar en un lugar pequeñito que se llamaba La Dolce Vita y fue un concierto buenísimo. Tocamos en Ginebra, un concierto con tres personas. Terminó y luego nos fuimos. En España hubo una presentación en el lugar de Alaska, en Chueca. Fue un concierto buenísimo y allí nos vimos con el cantante de Celtas Cortos, Jesús Cifuentes. Nos fue a

escuchar y se echó el palomazo. Luego vino a México y también nos aventamos dos o tres palomazos, cantaba "Rarotonga", según recuerdo, en la tele y en un par de conciertos. No recuerdo si primero vinieron los Celtas Cortos a México o si nosotros fuimos, pero sí les abrimos una gira en España que fue buenísima, siete u ocho fechas. Y a ellos les iba increíble, hacían estos festivales que se hacen en los pueblos en España y llenaban plazas de toros o placitas para cuatro, cinco mil personas. Para nosotros fue un escaparate perfecto. Como en esa época había muchos grupos haciendo mezclas, la gente nos recibía bien e iba subiendo nuestra popularidad en España. Llegamos a hacer un festival de radio en Barcelona, en la plaza de toros, donde la gente cantó "Las Flores" muy cabrón. Y de allí, no regresamos en mucho tiempo porque tocábamos más en Latinoamérica. Y todo el trabajo que habíamos hecho se perdió, desgraciadamente. Eso debe haber sido en 94 o 95. Recuerdo también una presentación en Madrid, en la sala Sol, que fue increíble. Las cosas estaban sucediendo. Es más o menos como el momento reciente que vivimos en España, que está bien: la gente ya ha escuchado al grupo. Bueno, ahora hay que sumar que hay muchísimos mexicanos y latinos en Europa que están comunicados, mucho más que en esa época. Aparte, en Latinoamérica todavía no sucedía nada con nosotros. Ahora colombianos, peruanos, argentinos, chilenos se enteran de que hay un concierto de Café Tacvba en Europa y se acercan.

Quique: Cuando fuimos a Les Trans Musicales, debe haber sido en 92, yo no tenía ni idea de qué posibilidades reales tenía nuestra música en Europa. Nos quedamos con la idea de que podría interesarles como anécdota, pero no más allá. Y la disquera con la que empezábamos a trabajar, aunque le interesaba mostrarnos, no veía repercusión alguna de nuestro trabajo. Me hubiera gustado tocar en

algún festival con esas características en otro momento del grupo, no sé si más maduro o con mayores capacidades musicales. No teníamos ninguna referencia de ese mercado, además que nos imponía mucho respeto; no recuerdo haberlo disfrutado. También estuvimos en el festival de jazz de Montreux, en una noche latina compartiendo escenario con Fito Páez, Maná y Miguel Bosé, en un evento organizado por la compañía disquera. Aunque yo no sienta que haya estado en el festival de jazz de Montreux. No tuve oportunidad de ir a ver a nadie. Y, aunque la hubiera tenido, estoy seguro de que no hubiera ido. En ese momento ya me estaba interesando el jazz, pero no recuerdo quién más estuvo allí. Me da la impresión de que el nuestro fue un evento más corporativo que otra cosa. ¿O fue en el Midem? Creo que se me confunden estos eventos. De Montreux lo que más recuerdo es haber ido a una conferencia de prensa, a la que tenías que llegar por funicular o en coche, a una cabaña de un señor que no sé qué papel tenía dentro del festival y que coleccionaba rockolas. Y en el jardín habló cada uno de su banda. No puedo decir que fue infructuoso, pero me hubiera gustado vivir esas experiencias en otro momento de la banda.

Participaron en varias ocasiones en el *Watcha Tour*.

Meme: Es una experiencia que ojalá se pudiera repetir. Lamentablemente no fue negocio y no pudo continuar. Me gustaba porque se convivía con todos los grupos, tenías con ellos una relación fraternal más que laboral, como de estudiantes. Al primero fueron los Illya Kuriaki, Molotov y Control Machete. Pasaba que te subías al camión de uno u otro grupo, viajando por diferentes ciudades. El público parecía divertirse. En ese momento fue muy costoso. Los patrocinadores casi sustentaban todos los gastos y parece que no les

redituaba. Quizá debió haberse planeado algo más pequeño, para poco a poco ir haciéndolo más grande. Hubo un segundo Watcha, en el que inclusive fuimos a Puerto Rico y República Dominicana, con todo el equipo y la producción viajando en avión. Era demasiado. Pese a todo, sentó varios antecedentes. Una de las cosas importantes que recuerdo es que hice buenos amigos con los Molotov. Descubrí que teníamos muchas cosas afines. Quique se hizo buen amigo de Tito. Yo lo soy de todos. Son de las cosas que uno agradece que sucedan. Y hay anécdotas impresionantes. Aparte, los Molotov son carrilla pura. Me acuerdo que un día, de la nada, subí a su camión y después de un rato de estar allí, platicando con ellos, alguno te decía "oye, ¿puedes tirar esa lata a la basura?". Y, cuando levantabas la tapa del bote, te salía Micky de adentro, gritando. Y todos se reían. Y es que Micky se había quedado allí por casi media hora esperando a que cayera la víctima. Todo se pagaba con ese momento. Luego se organizaban para esperar al siguiente cliente. Obviamente te quedabas allí a ver lo que sucedía.

Joselo: Es de las experiencias que quisiera volver a vivir porque cuando se dio yo no me la pasaba bien. Fue una época en la que yo estaba enojado con la giras, algo muy raro. No les encontraba sentido. Pensaba que estaba bien decidir hacer un grupo, grabar un disco, cantar y tocar. Pero luego había que salir y dejarlo todo: tu pareja, tu casa, tu cotidianidad. Estaba peleado con eso. Me preguntaba cómo hacerle. Y me deprimía, no me la pasaba bien. No encontraba justificación alguna a ello, sentía que todo era para el público y nada para uno. No había una diversión real propia en tocar, entonces me preguntaba, ¿por qué hacerlo? Hicimos dos *Watchas*. No sé si en ambos no bebía y me aburría. Sí participaba de las fiestas y conectaba con la gente; tampoco es que la haya pasado mal. Pero sí había un

rollo en términos de cómo vivir todo esto y pasársela bien. Una vez, no sé en cual *Watcha* fue, me puse a hacer entrevistas. Me propuse hacer un libro con las experiencias de cada grupo. Y de todo lo que recopilé, saqué como conclusión que la gente estaba feliz de salir de gira. Eso era lo que querían. Les preguntaba cómo se la pasaban, y me decían "fumando, tomando y jugando Play Station". Eso me dijo el vocalista de Puya, una banda que pudo haber crecido mucho. Santaolalla los produjo. No sé qué habrá pasado con ellos. Iba con los Molotov y ellos me decían "pero qué pregunta es ésa; para eso hicimos un grupo, para tocar". Al final no hice nada con ese material. El *Watcha* consistía en subirte a un autobús, dormir en éste, y tocar en una plaza, no sin antes acomodarse para ver quién tocaba primero y quién después, comer juntos en un comedor comunal y repetirlo todo. Ahora lo veo y es increíble. ¡Chale!, ¿por qué no lo disfruté en el momento? Creo que entonces estaba como amargado.

El Watcha daba la oportunidad de viajar de acuerdo a los cánones de la mitología del rock.

Meme: Sí, viajar en esos autobuses norteamericanos todos equipados, por esas carreteras enormes, era todo un placer. Fue a partir de allí que todas las giras que hicimos después se hicieron en autobús. Es muy costoso, pero si se organiza bien, sales ganando porque es la única manera de hacer un gira de 26 ó 27 fechas en un mes. Y se disfruta. Es una especie de Big Brother adonde vas con el *staff*. Tienes que respetar ciertas normas y tratar de irte despacito, porque sí hay momentos en los que cualquiera puede tronar, pero es parte del juego. Te conviertes en una familia. Tienes tu búnker, tu litera que cierras y ese es tu espacio, a eso se reduce. En cuanto te bajas de allí ya estás compartiendo un área común y estás relacionado con toda la demás

gente. Cuando viajas en avión por lo general llegas y te dan una habitación, cosa que también sucedió con nosotros desde un inicio y hasta muchos años después: compartíamos habitación. Al principio, casi todo el tiempo, compartí con Rubén, aunque en ocasiones compartí con Quique. Después subimos un peldaño más y nos dieron cuarto propio a cada quien, ya nos tocó estar solos. Y es chistoso porque tenía habitación para mí solo pero me aburría mucho más que cuando estaba con alguien. Cuando compartes es siempre más entretenido. Un camión de esos es como una habitación para quince personas. Tienes tu cuartito para dormir pero sólo por un momento, porque tampoco puedes estar allí todo el tiempo acostado. A veces sí, pones música y "ahí nos vemos". La rutina es tocar en la noche, salir y bañarse. Y enseguida volver al autobús. Hay un momento en el que todo mundo se descomprime y se relaja. Comes algo, platicas, hasta que ya cada quien comienza a caerse. Cuando despiertas, ya estás en el otro lugar, afuera de donde vas a tocar. Es alucinante. Te ahorras eso de la cita a las 5 o 6 de la mañana en el lobby del hotel para salir al aeropuerto.
Rubén: A mí me gustó mucho eso de ir en caravana todos los grupos, compartir las comidas, las pedas, fue divertido. No lo habíamos vivido hasta entonces. No sé si fue nuestra primera gira en autobús, tal vez sí. Para nosotros viajar en autobús fue, ¡guau!, ¡ahora sí!, ¡rooock!

Han sido invitados en varias ocasiones al festival de Coachella.
Meme: La primera vez estuvimos en el escenario B, en un horario tempranero, pero ya no estábamos barriendo como en el Lollapalooza. Pasa con Coachella, ahora con toda nuestra experiencia de festivales en Europa o en Estados Unidos, a diferencia de los

mexicanos, que te dicen: “tocada de tal a tal hora”. Es un concepto que no existe en México porque aquí sabes que no vas a empezar a esa hora, y que si te dan 35 minutos dices “pues si la banda está prendida, yo me sigo de largo y que me bajen…” Allá no es así. Es un concepto al que te adaptas por respeto a los que tocaron antes y a los que van a tocar después. Coachella es así. También pasa que llegas, estás atrás y tienes 10 ó 15 minutos para montar tus instrumentos, sonorizar, salir, tocar y hacer un buen *show*. Técnicamente, a nivel de producción, es todo un reto y hay mucho estrés. No solamente por el hecho de estar en Coachella, sino porque no quieres equivocarte. Por ejemplo, a mí me tocó ver a Air la vez que tocaron allí y fue un desastre. Justamente les pasó que se subieron, tocaron, tuvieron un problema con un teclado, y de sus 40 minutos perdieron 20 ó 25 y acabaron tocando 15. Y fue un desastre, se les veía mal.

En ese primer Coachella ya había mucho público paisano, latino, y muchos californianos que se acercaron y atrajeron público que tal vez no nos conocía y se hizo una buena masa de gente. La pasamos a todo dar. Y en el último que hicimos tuvimos la suerte de tocar en el escenario principal, ya en la tarde, antes de que anocheciera. Una de las ventajas que tiene Coachella es que aparte de tocar y tener la experiencia de que mucha gente allí te puede descubrir, para bien o para mal, también uno escucha y descubre cantidad de cosas, de artistas y grandes *shows* que te sirven de referente. Es un maratón porque al ser en el desierto tienes que estar caminando de un lado al otro. Hace mucho calor y puede ser que en la noche haga frío. Ya el segundo día no sabes si quieres ir a ver grupos o te quieres quedar acostado, descansando. Este año voy a ir otra vez. Dudé y dudé y al final me apunté. Sí, es muy agotador y puedo decir que ya no estoy

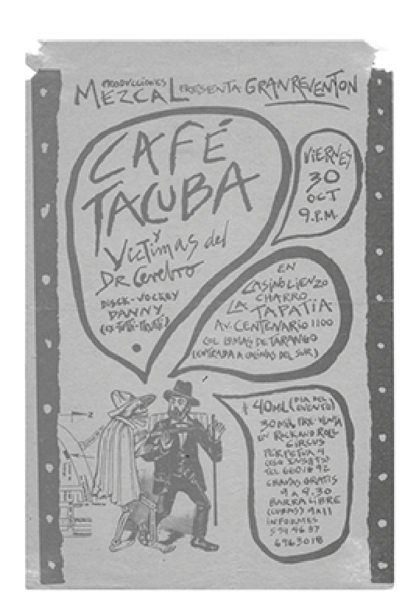
tan chavo, pero tengo grandes recuerdos de los *shows* que vi y cada año son más grandes.
Rubén: ¿Sabes? No tengo recuerdos de la primera vez de Coachella. Me acuerdo de la segunda porque antes de nosotros tocó Tortoise. A mí me encanta Tortoise y disfruté verlos. Tocamos en un buen escenario y nos dieron mejor horario. La última vez tocamos en el escenario principal, como a las cinco de la tarde. Supongo que los organizadores se han dado cuenta de que hay muchos mexicanos y por eso es un escaparate para grupos mexicanos y latinos. Han sido buenas experiencias.

Sin duda son muchos los festivales en los que han participado, ¿qué otro les trae buenos recuerdos?
Joselo: En Latinoamérica ya no hay tantos festivales como antes, cuando estaba de moda el rock en español. Bueno, sólo sucede en México con el Vive Latino, un festival de rock latino que se quedó. Nosotros en Latinoamérica íbamos a muchos festivales así que ya no existen. Fuimos a uno en Puerto Rico en donde hubo mucha gente, increíble. Estuvo Seguridad Social, Fito Páez, Los Tres. Fue como una onda Woodstock porque había un pantano, llovió, y la gente empezó a lanzar lodo por todos lados. En ese festival nos fue muy bien a nosotros, pero a otras bandas no tanto, como a Los Tres. Álvaro Henríquez estaba encabronadísimo. Vino a reclamarnos y nos dijo algo como "esta vez les tocó a ustedes ir adelante del camino, y a nosotros atrás, pero luego los papeles se invertirán…" Fue como una amenaza, estaba de verdad enojado. Me acuerdo de eso

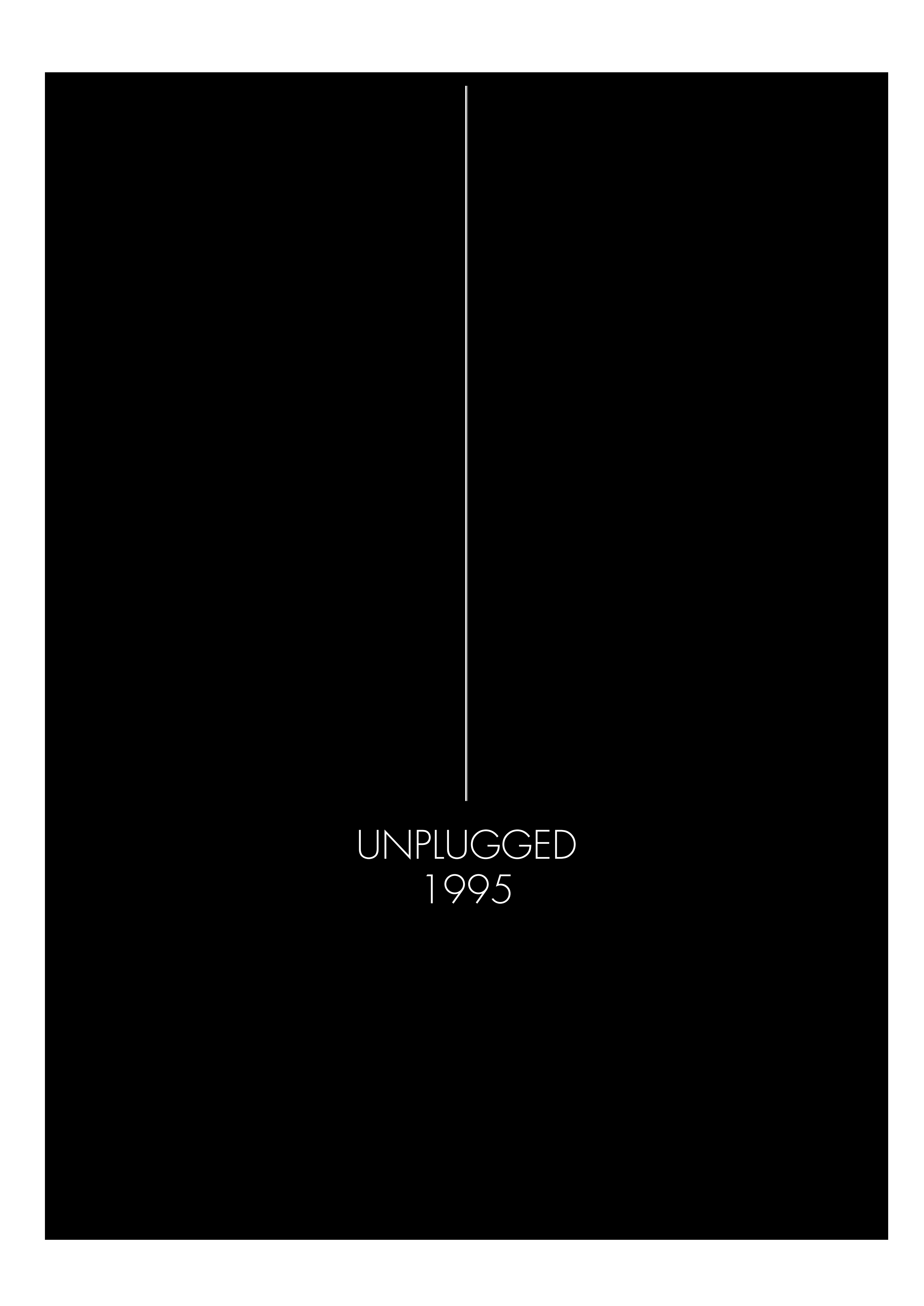
EN ESE PRIMER COACHELLA YA HABÍA MUCHO PÚBLICO PAISANO, LATINO, Y MUCHOS CALIFORNIANOS.

porque todavía no éramos amigos y nos percibíamos como bandas rivales. Algunas bandas no pudieron tocar como Desorden Público, porque se empezaron a pelear entre ellos. En el camión donde nos regresaban al hotel me tocó toda la discusión. Esos festivales eran muy divertidos. Había una diferencia con Lollapalooza, por decir uno, al que ibas a tocar al medio día sin tener acceso a los camerinos ni nada. En cambio en estos festivales sí te conectabas con el resto de las bandas. Rock al Parque de Colombia es más o menos igual. Hemos estado allí dos o tres veces y siempre nos fue bien. Aunque dudo que toda la gente alcance a oír, me parece que el equipo no es suficiente, hay mucha gente.

Meme: El Lollapalooza, el segundo al que asistimos, en Chicago. Nos pusieron un buen horario en un buen escenario. Pero justo cuando empezamos a tocar, en el otro escenario iba Pearl Jam que tenía tiempo que no tocaba. Entonces toda la gente se fue a verlos y acabamos tocando para muy poquitas personas. La historia se repitió. Curiosamente en Chicago hay mucho público que va a los *shows* de grupos de rock mexicano y argentino, y es de los mejores públicos que he visto, pero como que no asistieron a Lollapalooza. Otro festival bueno es el Vive Latino. Es súper emocionante tocar allí porque la gente va a gozarla. Hemos tenido la suerte de ser el "grupo sorpresa" en una ocasión y fue muy padre. Otro festival interesante es el Quilmes Rock en Buenos Aires que a nosotros nos abrió la puerta a un público que no teníamos. Anteriormente habíamos tocado en foros pequeños y teatros, pero en Quilmes Rock hicimos uno de los primeros *shows* masivos en Argentina y nos encontramos con un público masivo que es impresionante, que canta mucho.



Flyer de presentación
(Producciones Mezcal).


UNPLUGGED
1995

EN AQUEL MOMENTO MTV ERA TODO LO QUE YO ESPERABA DE UN CANAL DE VIDEOS.

En 1995, cuando se llevó a cabo el *Unplugged*, había una moda en cuanto a estos espectáculos televisivos. ¿Se inspiraron el algún otro para nutrir el suyo?

Joselo: La verdad, no. Como no tenía cable cuando vivía en casa de mis papás, no veía videos. Lo del *Unplugged* fue llegar tal cual. Mi percepción era que estaba bien que nosotros lo hiciéramos porque éramos un grupo que tenía caja de ritmos y eso nos convertía en un grupo diferente, que se podía adaptar. Hay grupos de los que dices ¿cuál es el chiste? No hay aportación alguna. Acá pesaba el hecho de poner un baterista a tocar. Como había cosas que Emmanuel programaba, todo eso se podía tocar en vivo. Contar con violinistas y hacer cosas con huapango. Allí fue cuando invitamos a Alejandro Flores, vino para hacer esa parte de folclor. Yo estuve muy contento viviéndolo. El hecho de ir a otro país, las cámaras, ver a los VJs, etcétera. Se hizo en Miami y eso no nos gustó porque en Miami nunca hubo público de Café Tacvba. Al público invitado lo vimos un poco frío, pero fuera de eso todo estuvo bien. Era sólo un programa de televisión, hecho con mucho profesionalismo y eso nos entusiasmaba. Fue muy raro que los de MTV Latino estuvieran en Miami.

Siempre que platicábamos con los VJs, decían que Miami no era una ciudad roquera y que la sede debería ser Los Ángeles o Nueva York. Pero en Estados Unidos si eres "latino", debes estar en Miami.



Gafete de presentación en el Zócalo de la Ciudad de México, 2005.

Meme: En aquel momento le encomendaron a Alex Pels arrancar con MTV Latinoamérica. Él estaba en Nueva York, pero las oficinas las ubicaron en Miami, y desde allí comenzaron a hacerlo. Un canal en el que la mayoría de videos que se programaban eran de rock latinoamericano; casi te puedo decir que en su totalidad, porque recuerdo que fue un *shock* cuando incluyeron un video de Shakira o de Paulina Rubio. Todos dijimos, "¿qué?". Y ahora es al revés, o no tanto. Está más enfocado a los *realities*. Alex Pels empezó a llevar esta idea de los *unplugged*, y creo que el primero que hizo fue el de Cadillacs. Después, en una sola producción nos metieron a nosotros y, al día siguiente, hicieron el de Los Tres. Alex Pels nos propuso hacerlo y nosotros felices. Igual pensamos que dos discos tampoco era un gran repertorio para hacer un *show*, pero como era de cuarenta minutos teníamos canciones suficientes para ello. Obviamente, la compañía también estaba entusiasmada porque sabía la repercusión que podía tener.

¿Recuerdan cómo se propuso el *Unplugged*?

Quique: En aquel momento MTV era todo lo que yo esperaba de un canal de videos: había música rock, no solamente mexicana también latinoamericana. A pesar de que estaba basado en Miami había un visión incluyente de propuestas argentinas, colombianas,

puertorriqueñas. Y muchos grupos que yo no hubiera tenido otra posibilidad de escuchar porque en aquel momento Internet no era un medio en absoluto. Yo sí lo veía. Era importante ver *Semana Rock* con Javier Andrade, un programa de media hora con noticias alrededor de lo que estaba pasando. Cuando nos invitaron, dijimos que por supuesto lo íbamos a hacer. Fue un experimento interesante y me gusta mucho como quedó. Pero no me acuerdo que me haya enamorado de la idea de tocar con un baterista, a pesar de que tuvimos uno muy bueno. Tampoco me parece que haya sido un parteaguas dado que Café Tacvba siguió siendo un proyecto con caja de ritmos. Me acuerdo que me dio mucho gusto poder tocar con un contrabajo acústico, ésa fue una de las cosas que más gratamente recuerdo. Era un contrabajo que sonaba bien. Escuchar un piano, las guitarras rasgueadas, se me hizo muy bien.

¿Cómo se seleccionaron las canciones?

Rubén: Teníamos el primero y el segundo disco y no había mucho más. Escogimos las que sentíamos que más se acomodaban. De hecho, hicimos "Una mañana" porque siempre nos gustó hacer *covers*. Después la quisimos meter en *Avalancha*, pero Claire Fischer no dio el permiso. Bueno, dijo que sí nos daba permiso, pero no para la versión con la letra que canta José José. Yo tengo una letra en español, agregó. Pero así no tenía chiste para nosotros, porque la habíamos vivido con José José. Más allá de quién había sido el compositor, nosotros la escuchamos con él, era su canción. Y decidimos que no entrara.

¿Qué retos le significó la realización del *Unplugged* a Café Tacvba, un grupo que ya dominaba el lenguaje acústico?

Rubén: El elemento que jugó allí fue el baterista, la caja de ritmos y las secuencias. Porque en *Re* fue importante tener todos estos sonidos en vivo, con un secuenciador. Nosotros tocábamos y sonaban las trompetas del músico de sesión que habíamos contratado para el disco. ¿Cómo íbamos a traducir eso para tocarlo? Entonces conocimos a Alejandro Flores, quien había tocado con Amparo Ochoa. Lo conocimos por Ofelia Medina. Hicimos muy buena relación con ella a partir del video de "María". Ella le dio mi teléfono a Alejandro y él me llamó. Le dije que se viniera, porque siempre había tenido la inquietud de hacer una mezcla con el son huasteco, con el son veracruzano, el huapango, incluso desde antes de Café Tacvba. Y con Alejandro ya no fue seguir intentando ni imitar los rasgueos como lo hicimos en "El aparato". Flores lo hacía. Fue muy bueno conocerlo porque nos enseñó muchas cosas. Y aprovechamos su riqueza. Conocimos también a Laszlo, le decimos así. Hay una anécdota increíble: Alejandro, siempre filoso, siempre agudo, cuando nos juntamos a ensayar, la primera o segunda vez que lo hicimos, le propusimos que hiciera esa parte de 6/8 para "Las flores" y él nos sugirió que la alargáramos, y era perfecto por las jaranas, los rasgueos y el violín huasteco. Pero pensábamos que él no iba a armarla con el violín para "El baile y el salón", que necesitábamos un violinista más de estudio que le moviera a otro tipo de música, por eso invitamos a Antonio Franco. Y, cuándo se conocieron, llegó Alejandro y le dijo: "¿Y tú qué?" Y Franco le respondió: "yo toco con la sinfónica". Y Alejandro, "pues yo tocaba con Amparo Ochoa". Y le preguntó "¿y sabes tocar huapango?", a lo que Franco respondió, "sí, claro, el de Moncayo".

Meme: Una vez que seleccionamos las canciones, empezamos a juntar a la gente con la queríamos colaborar: Iván Moreno, que por entonces

tocaba con Julieta Venegas, creo; el Sr. González, Gustavo Santaolalla como invitado en un par de canciones; Lazlo Lozla, que era como le llamábamos a Antonio Franco y "El profesor", el maestro Alejandro Flores. Él apareció por coincidencia. Tiempo antes tocaba con Amparo Ochoa, y ella acababa de fallecer. Y resultó que era un músico folclórico, un artistazo con quien luego trabajamos como diez años. De ahí que hicimos ese arreglo de "Las flores" en el que introdujimos un huapango. Fue Alejandro el que lo sugirió. Debido a la emoción que éste nos generó y a la respuesta de la gente en ese momento, lo invitamos a hacer el arreglo junto con nosotros para "Ojalá que llueva café" del *Avalancha de éxitos*. Y de allí nos lo llevamos de gira. El *unplugged* comenzamos a ensayarlo en casa de mi abuela y después terminamos en la casa de Iván porque allí sí había lugar para una batería. En éste se generó una energía muy especial, más allá de nosotros, sobre todo por parte de Rubén. Los *unplugged* estaban diseñados para que todo mundo estuviera sentado o en una especie de sesión en la que todo era más silencioso, y él lo tomó como un escenario cualquiera, le dio esa informalidad y provocó en la gente más entusiasmo. A mi parecer, más del que yo había notado en otros *unplugged*. De allí que nosotros también respondimos a eso y fuimos manipulando la energía. Y, aunque tiene cantidad de errores, tiene también algo especial.

Se dice que Laszlo Loszla llega al *Unplugged* por la relación que tenía con el padre de Meme.

Meme: Exacto. Mi padre es músico. Desde los 17 años estuvo tocando en un grupo. En sus fiestas llamaba a un grupo de violines para que también amenizaran. Y el cuate que comandaba el grupo era Laszlo. Lo llamé porque en algunas de las canciones había figuras que

necesitaban de un violinista más formal, en el sentido de la manera de tocar, de la música formal.

¿A qué se atribuye que el grupo incorporó el son jarocho a su repertorio en concierto, pero que en cambio no lo hizo con el uso de la percusión orgánica que también fue un elemento nuevo que surgió en el *Unplugged*?

Rubén: Yo creo que todavía no era momento de hacer el cambio, para esa época aún nos era novedoso y extraño. En el primer disco fue contraponer lo acústico a lo electrónico. En el segundo experimentamos más con la esencia de diferentes ritmos, ir a ellos más directamente pero jugando con la caja de ritmos porque todavía seguíamos con el pensamiento de que un baterista no iba a entendernos. Y sí, nos gustó ese elemento, pero le encontrábamos más riqueza a la caja de ritmos. Lo que podíamos generar con ésta abría un espectro más amplio a lo que podíamos crear con un baterista.

El descubrimiento hecho en el *Unplugged* con "Las flores" se exporta al directo y se convierte en un momento clásico de Café Tacvba en el escenario por muchos años. Esto gracias a la incorporación de Alejandro Flores.

Meme: Así es. Generaba un clímax que no se alcanzaba más que haciendo esa canción. No quisiera decir que nada más con Alejandro, pero él era parte fundamental de lo que ahí sucedía. Porque él es una estrella, el tipo es una persona que irradia tanta energía… Pienso en un pedazo de pasto del campo convertido en persona y tocando instrumentos folclóricos. Sin saber exactamente cómo conectaba con el público de una manera que ponía chinita la piel y la gente se alucinaba. A nosotros nos emocionó desde el principio, cuando lo

conocimos y se hizo con él un buen equipo. Cuando tocábamos con él, generábamos esa intención de llevar un poquito de folclor, en medio del *show*, para la gente que no lo conocía. Y lo inesperado era que afectaba en México, pero a veces más en el extranjero. Él y Rubén se comían al público a pedazos, juntos hacen una mancuerna muy poderosa que yo disfrutaba mucho. Pero creo que también pasaron muchos años y, aunque la gente nunca se aburriría de escucharlo, nosotros decidimos descansarlo por un rato, cosa que en la gira de *Sino* hubo quien nos lo reclamó.

Joselo y Quique se acercaron a la jarana por los Mono Blanco. ¿A Meme lo acercó Alejandro?

Meme: Sí, tal cual. Y es chistoso porque aunque traté de aprenderla a tocar de una manera, por mi formación no pude hacerlo como músico de folclor, aunque sí creo que es otro instrumento con el que tengo una relación muy natural porque tiene una parte muy percusiva. Es un instrumento rítmico-armónico. Y toda esta rítmica, como empecé a descubrirla, con las subdivisiones que se le pueden atribuir, en todas las regiones de México, me hipnotizó. De allí que siendo una persona que disfruta tanto de la parte rítmica y la batería, lo traduje rete bien o por lo menos lo disfruté muchísimo. Aprendí mucho de Alejandro sobre la música folclórica, no solamente de lo teórico, también de lo práctico y del goce de poder ejecutarlo.

Hay un momento en el *Unplugged*, cuando sube Santaolalla, en el que Joselo le muestra las pisadas de la canción en turno. ¿Lo recuerdan?

Joselo: No. Pero Gustavo es muy buen músico. No recuerdo si ensayamos con él o no, pero a veces él se sube y, sin haber ensayado,

nomás le pasamos las pisadas, o Quique le va dictando y saca la canción. A lo mejor estaba nervioso y me pidió que le recordara. Toca en “El baile y el salón” y en “Esa noche”.

¿Qué aportó a Café Tacvba el *Unplugged*, considerando que tan sólo se programó en MTV y luego se perdió, y que fue hasta más tarde cuando finalmente salió al mercado?

Meme: Nos ayudó mucho a llegar a Latinoamérica cuando realmente MTV, en aquel entonces, se trataba más de los videos y la música. Así nació. De hecho, era un canal de rock: Los Tres, Cadillacs, Soda Stereo. Además, hizo que toda esa parte de *Re* se potenciara; el disco que estaba en turno, en medio de una gira. Hizo que viniera todavía más trabajo. Creo que una parte de lo que *Re* es hoy en día está muy relacionado con el *Unplugged*, ya que ayudó a conectar todavía más con el público.

Joselo: Nos hizo darnos cuenta de que podíamos hacer cosas diferentes a las que veníamos haciendo, que podíamos tocar con un baterista, cosa que nunca habíamos hecho. Fue sentirnos más músicos. A veces, en el grupo he pensando que somos más conceptualizadores, o habrá unos que somos menos músicos. Meme sabe más de música porque estudió desde chico y tiene más todo ese bagaje, de su familia. Y a veces veo al grupo en esa línea de conceptualizadores más que músicos. Y el hacerlo fue darse cuenta de que hacíamos música y que sonaba bien. Se grabó en vivo y funcionó. Y pasó lo mismo que con *Re*: con el tiempo se fue convirtiendo en algo muy preciado y buscado. Creo que fue el único *unplugged* que no sacaron en disco hasta mucho después. El de Los Tres, que lo grabaron un día antes o después, salió luego luego. El de Santa también. Ese fue el inicio de todo este rollo que hubo con la disquera.

Ellos dijeron que no había que sacarlo, que no era lógico sacar un disco en vivo cuando apenas se tienen dos, para ellos se presentaba complicado.

En la actualidad los *unplugged* se llevan a cabo con tres o cuatro sesiones de ensayo previas a la grabación, mismas que se realizan con público, con la idea de ir afinando el evento. ¿Fue así también con Café Tacvba?

Meme: No. Lo único que sí pasó es que nos pidieron que dos canciones, no recuerdo cuáles, las repitiéramos para tener una protección. Lo hicimos así y se acabó. Me acuerdo que sí hubo un asunto de conducir un poco al público. "Tienen que aplaudir mucho". "Cuando se pida silencio, por favor guardan silencio". Pero hoy en día creo que ha habido una evolución en la producción del *unplugged* para que cuando tú lo veas ni te imagines todo lo que se hizo detrás. En aquel momento era una cosa más virgen. Sí, hicimos un ensayo, una prueba de sonido, entró la gente y tocamos, ¡ríajale!

Quique: No fue tan elaborado como, supongo, debe haber sido el de Julieta. Aunque en Estados Unidos los *unpluggeds* eran muy profesionales: el de Eric Clapton, el de 10,000 Maniacs, me encantaban. Supongo que esos no estaban limitados por presupuesto. Como se trataba de MTV latino, por ser un canal latino ensayamos nosotros. Hicimos unas presentaciones aquí en la Ciudad de México, en un par de lugares, en el Bar Mata. Y también en nuestro lugar de ensayo. En aquel entonces todavía no estaba Iván, habíamos invitado a Carlos Walraven, que tocaba con Consumatum Est, pero no estábamos todavía tan seguros del sonido y de cómo nos integrábamos. Y con Iván sentimos más integrado el sonido. Yo hubiera preferido, por mucho, no hacerlo en Miami. Creo que

hubiera tenido mucho más sentido hacerlo en la Ciudad de México con otro público. Nosotros nos hubiéramos sentido más a gusto. Hubiéramos tenido la oportunidad de invitar a más músicos.

A VECES VEO AL GRUPO EN ESA LÍNEA DE CONCEPTUALIZADORES MÁS QUE MÚSICOS.

¿Recuerdan haberlo visto en aquellos años mientras se programaba en MTV?
Meme: Nosotros lo vimos. Recuerdo el día que lo presentaron a nivel regional, estábamos en Antofagasta, en Chile.

¿No fue hasta cierto punto un desperdicio el que la disquera ni siquiera utilizara una canción del *Unplugged* a manera de sencillo para que sonara en la radio al menos?
Rubén: Warner, que era la disquera en la que estábamos y MTV, nunca se pusieron de acuerdo para editar el disco. Y nosotros creíamos que hubiera sido bueno que lo editaran, pero nunca sucedió y se fue pasando el tiempo.

¿En qué momento tuvo más impacto mediático el *Unplugged*, al momento de su estreno al aire en MTV o tras la salida del disco y DVD diez años después?
Rubén: Creo que más a la distancia. Ahora ha adquirido una riqueza. En su estreno tuvo importancia porque estuvimos allí y nos sentíamos dentro de los grupos que hicieron *unplugged*, en un momento en que MTV era muy importante porque estaba generando un red de comunicación con todos los grupos en Latinoamérica. Además que MTV vio en nosotros al grupo que podía reforzar la red que habían creado. Y nos sirvió en cuanto a que la relación con ellos estaba muy bien, y la gira que hicimos de *Avalancha de éxitos* que se llamó *ChévereCachaiMachoChidoChe* fue apoyada totalmente por MTV y

fue muy exitosa. Fue una gira de dos meses y medio por casi todas las capitales de Latinoamérica, algo muy importante para nosotros. Creo que, en ese sentido, el *Unplugged* fue relevante.



Flyer arrojado a los fans durante la presentación en el Zócalo, 2005.

En el documental que acompaña al DVD hay un momento de reencuentro en el que se ve que hay muchas risas y que la pasan bien. Están viendo el *Unplugged* y se siente un clima de complicidad y de esparcimiento. ¿Recuerdan el momento?

Quique: El clima de reunirnos otra vez con los músicos que participaron es como la reunión de una generación de preparatoria, de personas con las que pasaste un evento muy particular y ése fue el caso. Las posibles competencias, la camaradería, el recordarlas...

Todos estábamos nerviosos cuando lo vivimos. Para todos fue muy importante. Para mí lo fue por el hecho de compartir el escenario con unos musicazos. Antes habíamos invitado amigos a presentaciones de discos, pero no se dio la posibilidad de registrarlo, y el *Unplugged* iba a quedar para la historia, así lo suponíamos. Pudo haber salido muy bien o muy mal, pero salió bien y eso nos quitó la tensión. Por la noche ya nos relajamos. Y reunirnos todos, años después, fue un gran momento.

Meme: Es como cuando ves las fotos de tu graduación de la secundaria y dices: "no puede ser, ¿por qué se me ocurrió vestirme así?". Son memorias, acciones que hoy día uno no las haría en la forma en que las hizo. Da un poco de vergüenza, pero da risa también, es diversión. Y poder verte a lo largo del tiempo también, ver cómo pensabas y actuabas. Yo me veo ejecutando en el piano, ¡híjole!, ¡qué oso! De repente hago algunos ademanes, que quizá los sigo haciendo, y que son parte de todo, de un crecimiento, de cosas que uno tiene y otras que uno va dejando. A veces, por pensar de más, cosa que igual el tiempo no es un gran aliado para ello, uno se pone más cabezón y empiezas a pensar más en vez de actuar por instinto. En esa época teníamos instinto, cosa que no quiere decir que hoy día no, pero lo tenemos más intelectualizado.

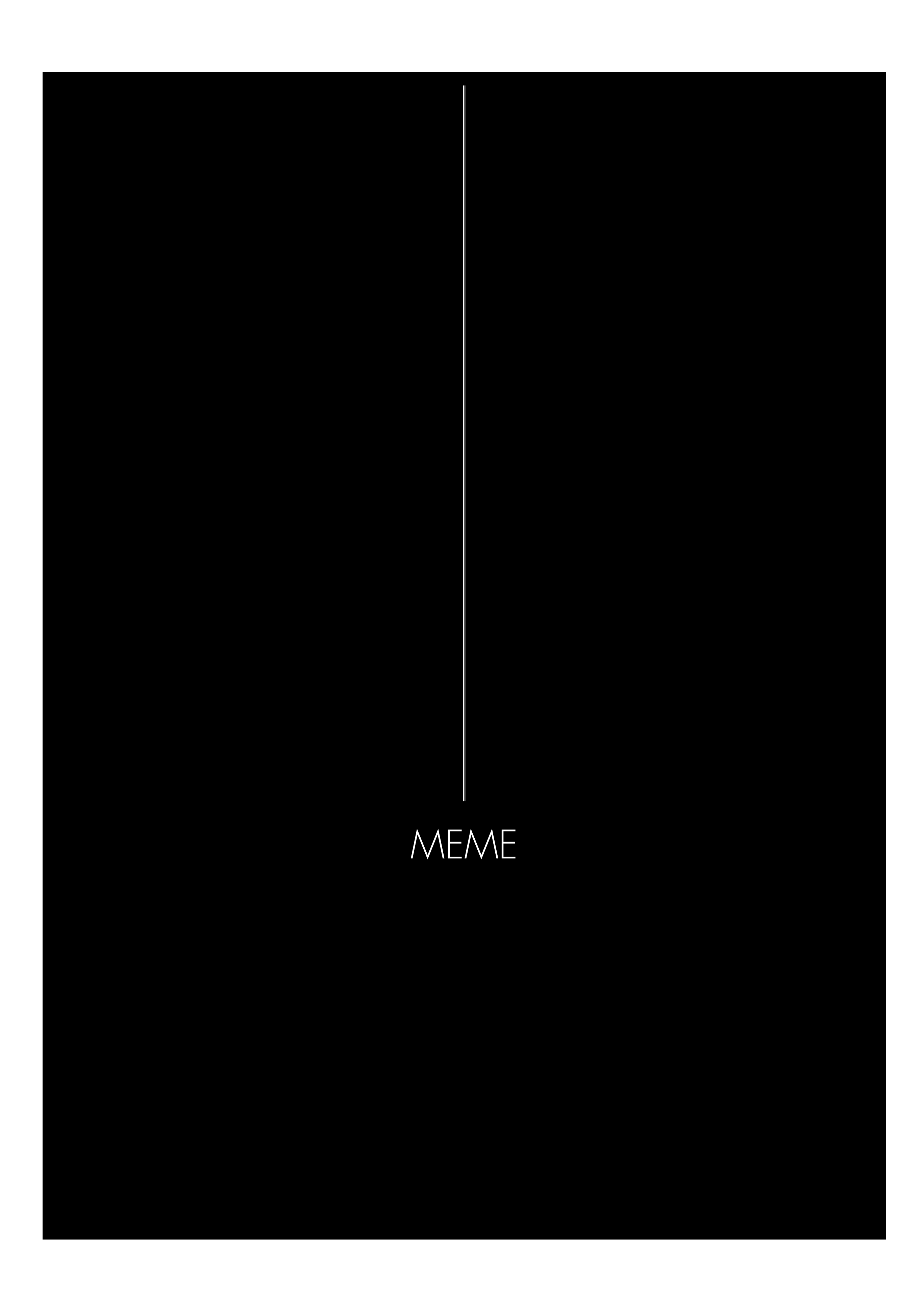
Dices que en la noche se relajaron. ¿A dónde fueron después de hacer el *Unplugged*?

Quique: Nos fuimos a un bar. Y ésa es una de las cosas que, si hubiéramos estado en nuestro entorno, hubiera sido más emotiva. En este caso fue ir a uno de los tantos bares que hay en Miami, que son fríos, gringos. Y tengo buenos amigos en Miami, y hay gente que

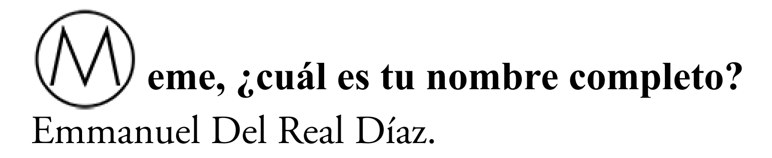
quiero, pero incluso ellos coinciden que la ciudad, para celebraciones, no.

¿Quién hizo el diseño de la reedición?

Quique: Lo hice yo. Teníamos la impresión de sacar el disco en su momento, pero cuando estábamos preparando el siguiente lo repensamos. Otro de los argumentos que pesaron para no sacarlo fue que al compartir derechos con MTV, la compañía no recibía suficiente o no se justificaba que el presupuesto del próximo disco del grupo se gastara en un "acústico". No se ponían de acuerdo sobre quién le pagaría los derechos a quién. Cuando vino la reedición, diez años después, yo asumo la parte del diseño y la idea de hacerlo todo en ilustración era: uno, hacerlo también *unplugged*, o sea, a mano, sin ilustración digital, aunque el armado final sí fue hecho digitalmente. Está hecho con tinta china sobre papel translúcido, elaborado con mi socio de aquel entonces, Micro. Trabajamos alguna imágenes que después copiamos y terminamos acomodándolas. La ilustración era como una evocación, algo nostálgico.


MEME

EN MUCHAS COLABORACIONES QUE HACEMOS, NI SIQUIERA CONOCEMOS A LAS PERSONAS.



Meme, ¿cuál es tu nombre completo?
Emmanuel Del Real Díaz.

¿Dónde naciste?
En el DF, el 22 de marzo de 1969.

¿Cómo es tu familia?
Soy el mayor de cuatro hermanos, tres hombres: Ramiro, Renato, yo, y una mujer, la más chica, Verónica. Mis papás son Manuel del Real Espinoza y María Verónica Díaz Justela. Los dos son de Zacatecas, pero se conocieron aquí en el DF. Digamos que soy como un zacatecano nacido en el DF porque todas las familias, los árboles genealógicos para arriba, son de Zacatecas. Y aunque tenían algunos años de vivir en el DF, la mayor parte de la vida de mis papás la hicieron en Zacatecas. La cultura, educación e idiosincrasia que traigo tiene más que ver con una persona de allá que con alguien más chilango. Bueno, hoy día, ya con todo lo que he experimentado, sí soy de aquí, pero tengo esa esencia, así quiero pensarlo.

¿Qué tan a menudo vas a Zacatecas?
Allá, por parte de mi mamá, son siete hermanas y un hermano. Todas se vinieron a México, excepto una, la más grande. Íbamos a visitarla. De alguna manera por eso conocí mucho de la ciudad y ahora,

cuando voy, me siento parte de allí. Cuando voy con alguien que no conoce, me siento anfitrión.

¿De qué zona de Zacatecas?

Del centro. Mis dos abuelos, paterno y materno, tuvieron puestos en Salubridad y recorrieron el estado. Mientras mi abuelo fue Director de Salubridad, Zacatecas fue el primer estado que erradicó la viruela. Tenía mucha relación con la gente, con el pueblo. Zacatecas es muy chiquito y por la época que crecieron mis papás y abuelos no sé cuántos habitantes habrán sido.

¿Dónde se asentaron en el DF una vez que dejaron Zacatecas?

Mis papás llegaron a la Nueva Santa María y a Santa María la Ribera. Cuando se casaron, se fueron a buscar suerte a los suburbios, a Echegaray. Yo, desde que nací, he vivido en Echegaray, Naucalpan. Era un barrio en el que se estaban asentando familias nuevas y en la calle había muchos niños. Yo jugué mucho en la calle. Había un camellón al lado de casa que era una cancha de futbol, de béisbol, de futbol americano, de todo. Se hacía muy buena convivencia y recuerdo que yo salía todas las tardes a jugar. Me siento bien afortunado por ello.

¿Qué recuerdos tienes de tu infancia?

En ese entonces, en Echegaray estaba todo más diseñado para las nuevas familias que estaban poblando la zona y había muchos parques. La casa en la que viví en Echagaray desembocaba en un camellón muy amplio que tenía no sé cuántos metros de ancho, era larguísimo y estaba empastado; era perfecto porque jugábamos de todo, cualquier deporte y andábamos en bicicleta. A dos cuadras

había un parque que también se llama Parque Hundido y que es más chiquito que el del sur del DF. Tenía rampas y demás. Íbamos allí a andar en patines. Cuando llovía, el parque se inundaba y hacíamos barquitos, se hacía como una lagunita. Y como todos los que estábamos allí éramos más o menos niños, y éramos muchos porque eran familias nuevas, estaba bien padre. Salíamos en las noches a jugar "bote pateado" y éramos 20, 25 niños de diferentes edades. E íbamos a jugar al camellón donde había niños de otras cuadras y se armaban las retas, o jugábamos una cuadra contra la otra y se hacían torneos. Algunas tardes también íbamos al Deportivo Mundet en Ejército Nacional. Allí tomaba clases de natación. Mis primos también estaban inscritos. Me acuerdo mucho de mi infancia: regresaba de la escuela, comía, hacía tarea y salía a jugar, me la pasaba jugando en la calle. Jugábamos tenis con el pie, todo estaba marcado con cuadros, la calle estaba hecha con cuadros de concreto que delineaban la cancha; jugábamos tiros, centros, etcétera. Por otro lado, cuando iba a la primaria, si mi papá tenía fiesta al mediodía los viernes o los sábados, me iba con él, lo acompañaba con otro primo cuyo padre tocaba en el mismo grupo que el mío. Entonces teníamos suerte de ir a algún evento y andar por ahí, en medio de la música. Yo tenía clases de piano y a veces hacía tareas. Bueno, en primaria fui muy disciplinado con eso y en secundaria no tanto. La verdad, tengo muy buenos recuerdos de mi infancia, fue muy divertida. Mis tíos tenían un terreno en el lago de Guadalupe y luego hicieron una cabaña. Hacíamos días de campo e iban todos los primos y jugábamos, explorábamos, salíamos de viaje y acampábamos. Fue una gran época.

¿En que escuela primaria estudiaste?

Iba a una primaria que estaba muy cerca de casa, se llamaba Ruinas de Bonampak, era una escuela de gobierno. Todos mis hermanos también pasaron por allí. Nos íbamos por la mañana, nos llevaba y nos recogía mi mamá. Ya cuando iba en sexto nos regresábamos a pie. A uno de mis mejores amigos lo conocí en tercero y sigue siendo mi amigo hasta hoy día, Jorge Alberto Hipólito, le dicen "El Negro". También vivía en Echegaray. Después, ya nunca cursamos un estudio juntos, pero la amistad siguió. Nuestro núcleo de amigos está relacionado con los amigos de la colonia y anexas, de Satélite y de Bulevares.

¿Cómo ha sido la relación con tus hermanos?

Igual que con el grupo me siento con la familia: afortunado de todo lo que me tocó, lo que me rodea aún hoy. Aunque como hermanos que viven bajo un mismo techo, a veces en la misma habitación, tienes diferencias y broncas, pero son broncas justamente de hermanos: se resuelven y a lo que sigue. Hicimos viajes, íbamos al deportivo, tomábamos clases, nadábamos juntos. Mis papás siempre fueron cariñosos. Tuve mucha suerte.

Se podía habitar el DF de otra manera distinta a como se vive hoy.

Yo podía salir a la calle de pequeño, con mi hermano Ramiro, sobre todo, salíamos por la noche, a las nueve o diez. Mi mamá estaba adentro de la casa y no se preocupaban de nada. "¡Ahorita vengo, voy al parque!", le gritábamos. Y hoy en día, ni qué esperanza.

¿Dónde cursaste la secundaria?

En una secundaria que está también en Naucalpan, se llama Benito Juárez y es de gobierno. Tengo también buenos recuerdos de mis compañeros, eran del centro de Naucalpan, de San Bartolo y demás, una escuela más popular. Allí me curtí un poco y estuvo bien. Tenía dos o tres compañeros que vivíamos en la misma zona y éramos de clase media, pero no es que tuviéramos grandes lujos. Sin embargo, nos llamaban "burgués 1, burgués 2 y burgués 3", porque creían que estábamos más beneficiados. Al final hice grandes amigos. Por "El Negro" Hipólito y por otro amigo que iba conmigo en la secundaria, José Luis Bravo, que ahora vive en España, conocí a los Rangel. Ellos empezaron a estudiar en la universidad, pero "El Negro" conocía a José Luis en Bachilleres y allí se hiló todo. Me hice primero amigo de Quique y salíamos a fiestas juntos. Después de la secundaria, estudié la prepa en La Salle Bulevares. Fue un *shock* para mí porque la mayoría de los que entraban allí venían de la secundaria de La Salle, y yo venía de la secundaria 11. Y sentí el cambio social bien fuerte, así como el nivel de estudios. Yo venía de una escuela donde era, si se puede utilizar el término, más "barco" todo. Aprendí otras cosas que yo creo que balanceándolo agradezco, pero cuando entré a la prepa me di cuenta que debía ponerme a trabajar. Padecí una gran cantidad de tareas y trabajos y así más o menos me encarrilé. Y también hice buenos amigos, de allí, de la zona. Algunos grupos que eran reconocidos como Christa Galli, tenían integrantes en la preparatoria y a veces tocaban en los festivales. Era una época en la que empecé a salir a fiestas, en Satélite, a dar la vuelta. Fui parte de una generación que no tenía lugares para frecuentar, pero cada fin de semana, viernes y sábado, había diferentes fiestas. Salíamos en el coche y buscabas la fiesta por oreja, es decir, que bajabas el vidrio e ibas escuchando de dónde salía música. Llegabas y allí estaba todo mundo. Siempre había

un grupo tocando en la sala de la casa de alguna familia que salió de vacaciones y que se quedó nomás el hijo o la hija y la agarró para hacer fiesta. Y siempre había golpes y llegaba la patrulla, lo típico. Así fue mi época de preparatoria.

Conociste entonces a los Rangel por medio de José Luis Bravo.
Bueno, al primero que conocí fue a Joselo, me acuerdo muy bien que yo iba caminando justamente con José Luis en el camellón de Echegaray. Eso fue cuando yo ya iba en la universidad, acababa de entrar, estudiaba Ingeniería Electrónica, debió haber sido durante el primer semestre. Íbamos pues, caminando hacia Las Américas y pasó Joselo en una camioneta que tenía, una Datsun roja, que era uno de los transportes que luego utilizó el grupo, ése y la Jeep Wagoner de mi papá; en ellos cargamos el contrabajo, el teclado y lo demás. Así conocí a Joselo, porque José Luis le chifló y él se detuvo y nos dio un *ride*. Joselo vivía muy cerca de José Luis. ¡Mentira! La primera vez que los conocí estaba en casa de unos amigos en Echegaray, Jorge y Rafael Romero, que tenían los equipos más profesionales de todos para grabar casetes. Allí llevábamos nuestros discos y hacíamos copias. Yo llegué y ellos estaban allí. Me acuerdo perfecto hasta cómo iban vestidos: Quique traía un suéter con cuello redondo de rayas negras y blancas atravesadas, los dos con peinados como de Morrisey o Simply Red. Eran especiales, llamaban la atención. Y ya después fue que nos encontramos a Joselo en la calle.

Estudiaste Ingeniería Electrónica, ¿en qué facultad?
En la Universidad Iberoamericana. No terminé porque cuando iba ya cursando décimo semestre, debido al grupo y al hecho de que me cambié de carrera, de Ingeniería Electrónica a Ingeniería Industrial,

perdí unas materias y en vez de acabarla en diez semestres la iba a acabar en once, más un verano.

¿Cómo influyó en ti el hecho de que tu padre fuera músico?
Siempre hubo música en casa, todo el tiempo. Mi papá toca la trompeta y su grupo, el de Pepe González, tocaba en fiestas. Ellos interpretaban todos los géneros: rock and roll, boleros, salsa, música clásica y por eso yo escuché de todo. En el grupo también tocaban tres hermanos de mi papá, uno de ellos vivía cerca de casa, y yo tenía un primo, Juan Pablo, estábamos en la misma primaria. Y a veces nos llevaban a las fiestas. Eran fiestas de cinco, seis horas en las que estábamos viendo y escuchando. El contacto con los instrumentos, con el sonido de un grupo tocando en vivo, me viene desde pequeño. Por eso disfruto de todo, de cómo arreglarlo, busco referencias rápido, tengo la inquietud de traducirlo en algo de lo que escucho ahora.

¿Con cuál instrumento te iniciaste en la música?
El piano. De pequeño nos llevaron a Ramiro y a mí a unas clases de iniciación musical en Yamaha, que les llamaban "Estrellita". Uno, dos, tres y cuatro. Después entré a una academia de piano, la Manuel M. Ponce, allí en Satélite. Y más tarde tuve un maestro de piano particular, hasta los 22, 23 años. Cuando grabé el segundo disco de Tacvba todavía tomaba clases con él. Dejé de estudiar porque ya pasaba mucho tiempo fuera de casa. Ese maestro me enseñó una técnica. A mí me encanta la música clásica y él me hizo sensibilizarme a ésta, y creo que ese entrenamiento que tuve me ayudó. Yo busco en la música cosas que me afecten de una manera en especial, que me sacudan. Tal vez por eso es que a mí la música me afecta más armónicamente que conceptualmente. En el grupo, pienso, hay

algunos que están más en función del concepto. Claro, todo afecta, pero a mí me tiene que mover más en ese sentido, y ello tiene que ver con la relación que tuve con la música en general, pero sobre todo con la música clásica, con obras de piano que, quizá por ser instrumentales, me impactaron y me siguen impactando.

¿Cómo fuiste conformado tu gusto musical?

Cuando cumplí ocho años, creo, fuimos a comprar mi regalo. Fue la primera vez que compré un disco. Esa fue la época, no sé exactamente qué año habrá sido, cuando vino Chicago a México y tocó en el Auditorio Nacional. Hubo portazo y fue brutal. Mi papá los escuchaba y también a Sangre, Sudor y Lágrimas. Elegí dos discos: uno fue el de Chicago, ese que la portada es como la barra de chocolate. El otro fue el disco de Kiko, el del Chavo del Ocho. Estaba como queriendo aventurarme a algo… pero siempre no (risas). Recuerdo que fue mi primera selección de compra de discos. El de Kiko era un elepé y el de Chicago un sencillo. Probablemente ahí los tengo todavía. Me acuerdo que mi papá tenía todos los discos de los Beatles en acetato y empecé a acercarme a *Revolver*. Curiosamente mi hermano Ramiro, dos años menor que yo, tenía muchos discos de rock: de los Kinks, era archimegacontraficionado a Botellita de Jerez, tocaba la guitarra y tenía un grupo con un amigo y hacían *covers* de Botellita. Él era más rockerón que yo, aunque de repente también me inclinaba por algunas cosas de jazz. Con “El Negro” íbamos a ver grupos de jazz que venían a México y

…Y LLORÉ CANTIDAD DE VECES PORQUE REGRESÉ AL PASADO.

tocaban en la Ollin Yoliztli. Y con mis amigos de la cuadra, teníamos doce, trece años, escuchábamos mucho la música progresiva, de grupos italianos y de Yes, Pink Floyd y Rush. Éste último fue uno de los grupos que marcó mi primer fanatismo intenso. Cuando eres adolescente tienes todo el tiempo libre por la tardes. Yo ponía los discos y me sabía absolutamente todo de esos grupos y su música, soñaba que estaba en el camerino con ellos en un *show*. Hoy es diferente porque para los chavos que tienen la edad que yo tenía entonces, su grupo favorito puede venir a tocar mañana o en unos meses, y en aquel momento eso era imposible. Aunque Rush estuviera de gira, era mucho más difícil ir a verlos fuera. Entonces el contacto era comprar la revista Conecte o cualquier otra. En la secundaria todo era un asunto de competencia: forrábamos los cuadernos con recortes y hacíamos collages de grupos y decidíamos quien llevaba las mejores imágenes. Por eso es que uno creaba tantas ilusiones por un grupo. Yo soñaba que conocía a los Rush, que llegaba Neil Peart… Hasta que los pude ver aquí, en el DF, cuando vinieron en 2003, por primera vez, y tocaron en el Foro Sol. Fue increíble, sonaron increíble y lloré cantidad de veces porque regresé al pasado. Entró como un sacacorchos y me sacó todo. Después de esa parte progresiva, también hubo gusto por algo de metal: Iron Maiden, Judas Priest, obviamente Led Zeppelin, los Rolling Stones, eso lo escuché con los amigos de la cuadra. A nuestro amigo

más grande le dieron un coche, un Rambler, y le puso un equipo de sonido. Con él nos íbamos a dar la vuelta escuchando discos metalerones: Motorhead y cosas así. Tengo unos primos, David y Roberto Aguilar, que tenían un sonido en una época en la que el concepto del DJ era otro. Animaban fiestas y a veces los acompañaba. También organizaban fiestas de paga con música para bailar. Eso fue entrando a los ochenta. Allí empezó a crearse mi afición por la cosa new wave y me hice muy fan de Duran Duran. Y, cuando me daban chance de poner música, hacía mezclas. Después llegó la etapa en la que conocí a Quique y a Joselo y salíamos. Íbamos al Tutti Frutti y a fiestas en la casa del "Indio" Fernández. Se alquilaba para ello. Allí llegaron a tocar los Caifanes. Mi primer *show* de Maldita lo presencié en una fiesta en esa casa, en Coyoacán. Nosotros también íbamos de repente y un día incluso llegamos a tocar allí, antes de que desapareciera. Allí se escuchaba música de los Smiths y Prefab Sprout, entre otros.

¿Te acercaste a otras disciplinas: la literatura, el cómic, el cine, etcétera?

En la universidad, ya cuando iba a terminar todas las materias, me di cuenta de que había optativas que les llamaban "Integración", cuyo concepto era que te mezclabas con alumnos de otras carreras y cursabas disciplinas que no necesariamente tenían que ver con lo que estabas estudiando. Yo debía tomar cinco. Había de arte, literatura, administración, sociología, etcétera. Yo me inscribí en puras de literatura, una que era sobre la revolución mexicana, otra en la que te

enseñaban a leer novelas, y una más de poesía. Pero cuando me di cuenta al final del año, me dijeron que había hecho cuatro de ésas pero que sólo me contaban dos. Nadie me había dicho nada antes al respecto. En esa época me aficioné a la lectura sobre la revolución. En el curso leímos de todo y siempre tuve mucha inquietud por cosas así. Mi mamá estudió letras españolas, y mi abuelo fue también un gran lector, lo recuerdo leyendo y leyendo. Yo no soy como Joselo y Quique. Joselo apenas tiene dos segundos, entre que le revisan el pasaporte en un aeropuerto, se pone a leer. La poesía me gusta mucho. Fue durante esa época en la que tuve más afición a la lectura. Lamentablemente no he tenido otra vez el enganche. Sí leo, pero me demoro mucho. Soy muy inquieto y estoy muy metido siempre con las computadoras, me han robado mucho la atención. Desde hace unos meses he estado tratando de frenar el hábito que tengo hacia la tecnología. Y es que desde pequeño los vecinos o amigos de mis papás me llevaban aparatos, un reloj para que le pusiera la fecha, cosas así. Pero ahora, con todo lo que tengo alrededor, pienso que la tecnología me consume tiempo que yo quisiera dedicar a otras cosas.

¿Cómo surgió esa pasión por los aparatos?

Mi papá tenía una Jeep Wagoner y un día le compró a mi tío un radio de onda corta CB. Cuando lo trajo a la casa no pude resistirme: le peleé los cables, lo conecté a la pared y lo chamusqué todo, porque funcionaba con baterías de doce voltios. Y ya no sirvió, nunca lo pudimos usar. A menudo hacía experimentos como esos, por eso estudié electrónica; desarmaba teléfonos viejos, radios que no servían. En el sistema de sonido de mi papá conectaba bocinas y bocinas. Según yo mientras más bocinas conectara mejor sonaría. ¡Puros changos! Sonaba horrible. Siempre tuve la inquietud de meterme a la

parte más interna de los aparatos. Cuando empezamos el grupo, con la parte de la programación y la caja de ritmos me di cuenta que estaba hecho para eso. Tienes que tener cierta paciencia para saber que estás peleándote con un equipo. Tengo la teoría de que si un ser humano lo hizo, aunque parezca que no se puede resolver el problema, lo vas a superar. Siempre he tenido paciencia con los aparatos y disfruto mucho. Y luego…, ¡que llegan las computadoras y las nuevas tecnologías!

¿Con qué tecnologías trabajas?

En un inicio fue la caja de ritmos, la RX17, marca Yamaha. Después el sucesor de la caja fue la R8, la famosa Roland, que te da más posibilidades. Una vez mi papá fue a Estados Unidos y se la encargué, él la trajo de allá. Pero como sucede con la tecnología, te va dando más posibilidades, sobre todo de memoria. La RX17 es la caja con la que se grabaron el primero y segundo disco de Tacvba. Cuando llegó la R8 intenté reproducir lo que teníamos en la RX17. Pero ahora me parece que hubiera sido más interesante que lo que hice con la RX17 se quedara en el primer disco, ya que tenía un sonido más fiel, en cuanto a lo que fue el arranque del grupo. El primer demo está grabado con esa máquina y tiene un sonido más primitivo. Y con la R8 todo fue como el último grito de la tecnología. Queríamos contrastar los sonidos de ambas pero al final no lo hicimos. Después me compré un teclado, otro Roland, un D70 que me duró muchos años. Es más, lo compré cuando estábamos grabando el primer disco en los estudios de Sony Cristal, allá en Miguel Ángel de Quevedo, en Coyoacán. Fui a comprarlo al centro y llegué con éste al estudio. No lo usamos porque ya habíamos acabado de grabar, pero lo compré en ese momento. Ese teclado lo usé hasta antes de *Cuatro caminos*. Ya

después incursioné en el sampler, usé un Akai 1000, y el 1100 fue el primero que compré. Después de la R8 apareció la MPC Akai, que es una caja de ritmos/*sampler* famosa porque introdujo el concepto de tomar cualquier sonido, grabarlo y hacer tus propios ritmos. Hasta antes de ésta todas las cajas de ritmos traían los sonidos programados, les ponías "on" y era lo que había. La MPC es la caja de ritmos del hip hop por excelencia. Y todos los sonidos de la caja de ritmos los llevé a la MPC y reproduje todo porque yo grababa las secuencias. Samplé cada sonido y fue una talacha. Me pasaba días y noches metido sampleando sonido por sonido, cortándolo, estirándolo, canción por canción. Cosa que ahora con la tecnología lo haces muy fácil: en un programa grabas, lo transfieres y ya. Pero en ese momento esta caja estaba caduca; aparte tenía poca memoria y yo, durante el *show*, tenía que estar cambiando tarjetas de memoria, estar cargando y cargando. Alineábamos el set de manera que fuera más práctico manejar la caja. Si a una tarjeta le cabían tres o cuatro canciones, programábamos ésas y luego cambiaba tarjeta y tocábamos otras. De cualquier forma tenía que cambiar tres o cuatro veces la tarjeta. Y luego pasaba que a veces no leía la tarjeta. Fui aprendiendo que siempre tenía que estar bien "backupeado" en todo, tenía protegidas dos o tres tarjetas. Hubo muchos accidentes, pero bueno, eso ha sido parte del asunto. Hoy en día tengo diferentes sintetizadores. Por ejemplo, en *Revés*, lo que yo generé lo hice con la MPC y un sintetizador Oberheim, los sonidos analógicos y texturas, el sonido de "Revés", la canción. Después compre un mini *moog*, cuando lo reeditaron, porque no se encontraban mas que los viejos y yo no podía comprar uno de esos, valían dos, tres mil dólares o más. Ahora tengo otro teclado que compré muy simple. Genero sonidos de instrumentos que me gustaría como el melotrón que se usa en algunos discos, como en

"Strawberry Fields Forever" de los Beatles, cuando empiezan las flautas. En la actualidad hay bancos de sampleos que registran cualquier información y con eso trabajas. Lo que me interesa hoy son los sintetizadores análogos. Todos son puro voltaje. Antes generaba más cuestiones armónicas o melódicas, hoy me gusta más generar texturas o sensaciones por medio de sonidos.



Boleto de lotería con imagen de Meme, 2006.

Por lo general, los integrantes de un grupo musical tienen roles muy determinados. Sin embargo, en Café Tacvba has sido muchas cosas: baterista, el que toca el melodión, los teclados, la guitarra, la jarana. ¿Cómo te convertiste en hombre-orquesta?
Por coincidencia y por necesidad. Cuando me invitaron a participar en el grupo, ellos ya habían hecho un par de tocadas familiares. Yo fui a dos: una a casa de Quique y Joselo, y otra a casa de unos amigos de ellos de la universidad. Entonces, el que tocaba el teclado era el

hermano de la que era novia de Rubén, y cuando esta persona dejó de formar parte del grupo, me invitaron a mí a trabajar. En principio creo que soy un baterista frustrado. Mi mayor logro hubiese sido ser baterista, pero por alguna cuestión estudié piano. Así que cuando tuve la posibilidad de programar la caja de ritmos y tocar el teclado, aproveche la oportunidad y ellos se sintieron cómodos conmigo. Así pasó. Y entendí que estábamos yendo en contra de la corriente con esta propuesta de no baterista, instrumentos acústicos y melodión, y que eso nos hacía más poderosos en un sentido y más aguerridos. Y yo traté de dejar en claro que con una caja de ritmos podíamos empujar tan fuerte como con un baterista. Aunque confesaré que al principio no teníamos ni idea de qué éramos y nos inhibíamos en el escenario. En algún momento nos dijeron que en vez de Café Tacvba nos llamáramos Rubén y los tiesos, porque Rubén era el único que brincaba por todos lados.

¿Recuerdas tus primeras colaboraciones fuera de Café Tacvba?

Las primeras cosas que hice fueron con Julieta, para su segundo disco. Después me invitó a colaborar en el tema que hizo para *Amores perros*, ése lo produje con Quique. Por medio de las herramientas tecnológicas y de grabación, como uno no podía antes acceder fácilmente a un estudio, con una computadora y los A-Dats, pude empezar a grabar y hacer cosas, lo que detonó mi afición, mi gusto y mi descubrimiento por la parte de la producción. Eso desde el primer disco, con Aníbal, que traía una computadora de las primeras Mac, de ésas que son como unos rectángulos con el monitor monocromático. Durante el proceso de los discos, me di cuenta de que soy una persona que puede estar trabajando en el estudio cómodamente.

También lo puedo estar haciendo de gira y tocando, pero de igual manera puedo estar en un lugar más sedentario, encerrado por horas y horas. Una vez que Julieta nos invitó a Quique y a mí, y después a mí a hacer algunas cosas, empezaron a salir otras invitaciones: para colaborar con Liquits, Ely Guerra, Natalia Lafourcade, Austin TV, Bengala.

¿En cuáles discos en particular de estos grupos que mencionas colaboraste?
De Bengala fue en el primero, colaborando con Tito de Molotov. De Austin TV fue *Fontana Bella*, que produje con ellos. De Ely Guerra produje unas canciones del último disco que editó. Con Julieta unas de *Bueninvento* y lo de *Amores perros*. Con Liquits, *Jardín*, produje el disco completo. No, por ahí hay una canción que ellos habían comenzado a trabajar con Adrew Weiss, pero todo el trabajo de más, el desarrollo e integración del disco, acabé haciéndolo con ellos.

También has trabajado con Los Tres.
Cuando estaban haciendo su último disco en Nueva York, me dijeron que tenían algunas ideas, pero el asunto es que debía ir para ver qué salía. Acabé colaborando en tres canciones y toqué algunas cositas. Para mí fue una cosa importantísima porque soy muy fan de Los Tres. Es de los dos o tres grupos que para mí representan al rock en español, al que yo más disfruto. Aparte soy buen amigo de ellos, y eso es raro porque soy buen amigo y fanático a la vez, pero al final es la música la que acaba dirigiendo las cosas. Yo confío mucho en eso porque en ocasiones tengo miedo y no sé qué va a pasar con una colaboración. Al final he aprendido que cuando la energía está bien la música tiene algo qué decir, uno nada más es una herramienta. Y

producir es igual: hay que observar, escuchar y ver qué es lo que uno tiene que decir o no y punto, solito pasa.

Hiciste también una composición junto a Chetes.
Fue para esta película que se llamó *Fuera del cielo*, cuyo nombre de trabajo durante muchos años fue *El Marlboro y el Cucú*. Mis hermanos y yo hicimos la música de la película, el *score*. Y también me pidieron que si me juntaba con Chetes y hacía la canción de la película. Y así la hicimos.

Fundaste el sello Terrícolas Imbéciles, ¿cómo surgió esta idea y qué rol juegas en la compañía?
Estaba por producir el que sería el segundo disco de Austin TV y, en ese momento, Juan de Dios Balbi, nuestro mánager, comenzó también a trabajar con ellos. Austin TV sigue siendo un grupo independiente, ejemplar para quien quiera hacer una carrera en la música haciéndolo todo y haciéndolo bien. Cuando se acercaron a mí para que saliera el disco, Juan de Dios y yo hablamos que sería bueno ofrecerles un poco más de difusión y distribución de su material y, junto con Josué Orduña, a quien conocimos en Warner Music, pensamos que podríamos armar un sello. Nos organizamos, se armó el asunto y pasó que Austin nos lo hizo fácil por su gran trayectoria. Nos sumamos al esfuerzo que ellos ya habían hecho. Y les fue muy bien. Al nivel de ese mercado les fue estupendamente bien. Y eso nos dio pie para ver qué más podíamos trabajar. A partir de ahí pensamos en tener uno o dos proyectos por año, empezar a licenciar, y de a poco ha ido creciendo. Cada quien tiene su área. Realmente el que lleva más la responsabilidad es Josué. Y yo intervengo con mi trabajo, produciendo algunos grupos y a veces haciendo sugerencias más de

dirección artística que de otra cosa. Ha sido interesante porque a mí lo que me gusta es estar envuelto en la música, y esto me ha permitido seguir haciéndolo. Y no lo vemos como negocio. Hoy en día más que nunca la industria del disco está tronada. Pero hemos encontrado las herramientas para sustentar la estructura que se necesita. Eso sí, tratamos dentro de lo posible de hacer las cosas justas y con la mejor intención.

¿Cómo fue la experiencia de producción del disco *Caballeros del albedrío* de Austin TV?

Austin TV es un grupo que, a diferencia de otros con los que he trabajado, traen una canción en la que tú dices "me gusta o no me gusta", "le entiendo o no le entiendo", "me dice algo o no me dice nada". Tienen esta cuestión intelectual y de concepto, a partir de algo abstracto para llegar a algo concreto que es la música. En este disco era partir de una numerología: por medio de un sistema numérico se hacía el título, se hacían estructuras de canciones, hacían figuras melódicas, etcétera. Y eso se tenía que convertir en música. Cuando me contaron del proyecto pensé que sonaba increíble y a ver qué resultaba y yo qué podía hacer. A la hora que escuché su primer acercamiento había cosas interesantísimas, porque era como un juego. Y había que ver qué te movía. Fue un trabajo de mucha talacha, por así decirlo. *Caballeros del albedrío* empezó de la nada y terminó en dos discos, uno rápido y otro lento, en los que cada tema debía tener su razón para estar allí y su mérito.

¿Y el trabajo con Furland, también para Terrícolas Imbéciles?

Furland es un grupo que, en su momento, estaba intentando otra cosa distinta a la movida que se estaba generando en el DF, y eso me

atrajo mucho. Son grandes compositores. Y aparte están muy relacionados con el folk que con otras cosas que estaban más de moda entonces.

También produjiste *Chica disco* de los españoles Napoleón Solo.

Conocí al grupo durante una visita en la que me quedé en España. Javier Liñán me dijo que lo acompañara al estudio, que estaban trabajando en algo. Los oí y ¡guau! Era el primer EP que hacían. Luego me llamó y me dijo que estaban listos para hacer el siguiente. Me fui a Granada y fue impresionante. Comí muy bien. La ciudad es alucinante. Fuimos a la Alpujarra, que está como a una hora, allí en la Sierra Nevada. Muy bonito lugar, precioso. Y allí estaban los estudios. Hicimos preproducción en Granada y grabamos todo exprés. Se hizo en 2011, la primera quincena de diciembre.

Produjiste el disco que Los Bunkers hicieron en homenaje a Silvio Rodríguez, ¿cómo te fue con los chilenos?

Con Los Bunkers tuve una gran experiencia. En un momento dado, ellos me dijeron: "¿sabes qué?, tenemos la idea de hacer un tributo a Silvio Rodríguez. Somos fanáticos de hueso colorado y queremos hacerlo. No sabemos si éste sea el momento, pero queremos probar". Un día llegué al ensayo y me dijeron "vamos a tocar estas canciones, hicimos tal y tal". Yo pensaba que un disco de Silvio Rodríguez, nada más de él, era un buen tiro porque tenía que ser entretenido y funcionar. Tocaron tres o cuatro canciones, y yo dije "listo". ¡La compré inmediatamente! Yo conocía a Silvio Rodríguez pero no con microscopio como ellos. Y fue muy bonito porque empezaron a juntar canciones y después me fue gustando más el repertorio. En ese

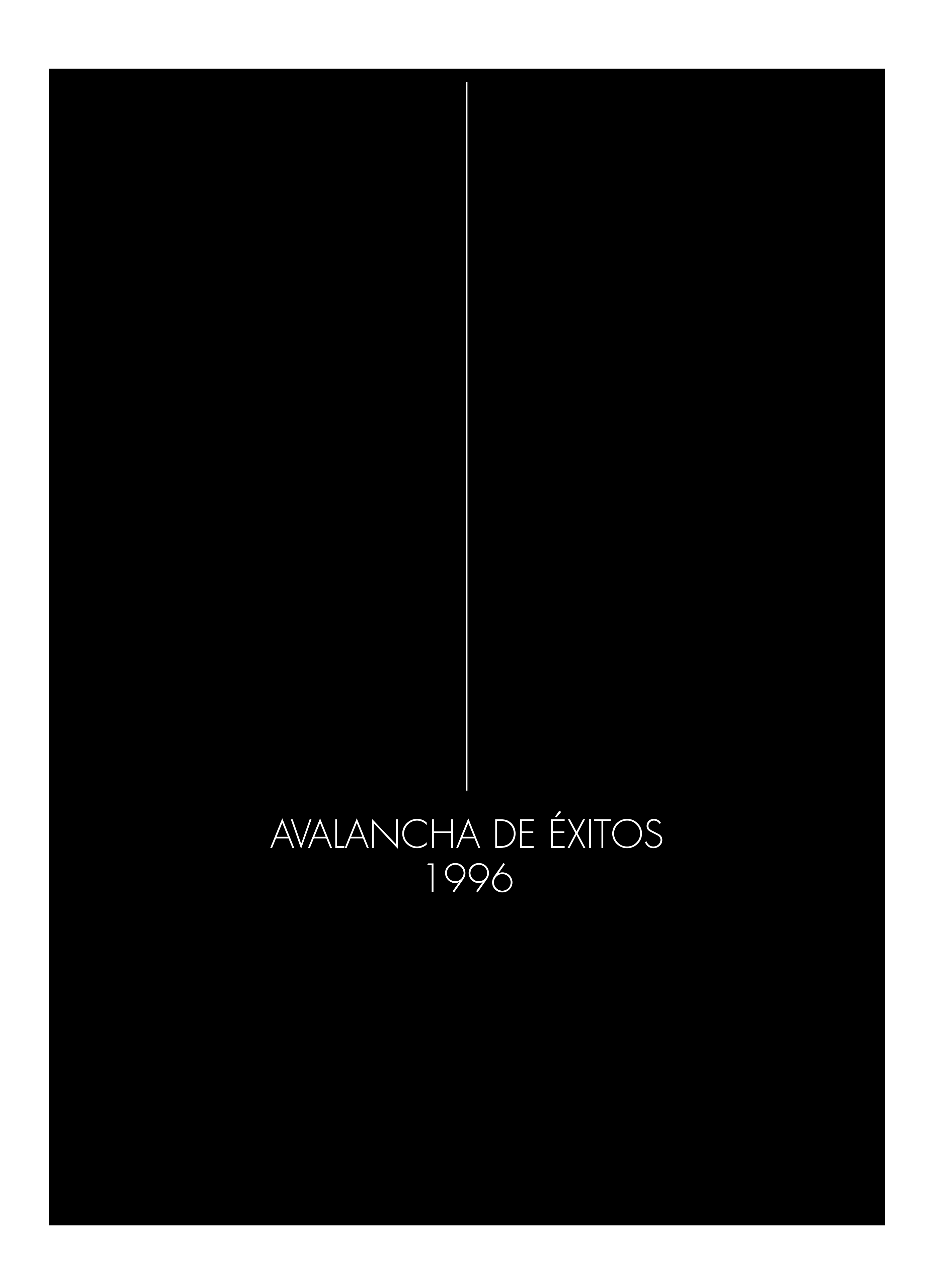
sentido, mi acercamiento fue mucho más virgen a los terrenos de Silvio Rodríguez y a lo que ellos estaban haciendo. Tanto las composiciones como los arreglos. Para mí todo fue novedoso. Eso me dio una buena perspectiva para leer lo que, en mi apreciación, se tenía qué hacer. Y, aparte de haber hecho el disco, salí muerto por Silvio Rodríguez. Entendí lo que representó en su momento. Cuando yo era un adolescente no tenía lectura. Siendo de Satélite, aunque había una buena movida, yo no era de música latinoamericana sino más bien de rock, new wave, de toda esa corriente y no lo quise entender en ese momento. Y se me apareció esta nueva oportunidad. Fue espectacular poder descubrir las canciones y ver cómo ellos hacían sus versiones. Darme cuenta que mucho de lo que decía Silvio Rodríguez tenía más que ver con lo que estaba pasando hoy que cuando yo lo escuchaba en la versión original. Y no porque no lo hubiera intentado Silvio Rodríguez, quizá porque la cuestión era otra. Pero pareciera que había un contenido energético que ahora sí estaba igualándose en la ejecución.

De igual manera participaste en *Mujer divina* de Natalia Lafourcade.

Natalia es el *crack* de los *cracks* de los *cracks*. Es un talento: compone, canta, toca, arregla. Y todo de una manera muy simple, porque tiene esta cualidad de poder generar mucha música. Pero al mismo tiempo sus canciones son muy simples, con un acercamiento real a lo popular y una lectura natural y espontánea de eso. Y con una orquestación permanente. Allí lo que hay que hacer es controlar, o más bien editar tantas ideas que hay.

En la primera edición de la Feria Internacional de la Música, en Guadalajara, diseñaste un taller de composición y produjiste la canción de un músico joven desconocido.

Me invitaron a trabajar en la FIM, Joselo plantó allí la semilla. La idea era hacer una convocatoria de canciones, seleccionar una y producirla en tres, cuatro días, partiendo desde cero, en un taller con alumnos asistentes. Toda una aventura. Desde cómo se iba a hacer, qué se iba a decir, qué canción, etcétera. Al final estuvo interesante haber seleccionado una canción en la que realmente lo único que había era la ejecución con guitarra y voz, y había que desarrollarla. La persona que ganó, François, nunca había ejecutado nada frente a un público. Y la experiencia arrancó fenomenal. Allí vas, si te equivocas, paras y empiezas de nuevo y no pasa nada. Y si estás muy nervioso, qué bueno, es así. Para mí fue muy emocionante porque me acordé de muchas cosas. Y me vuelve a pasar: llego a un nuevo disco con el grupo y traigo mis nuevas canciones, las toco a mis compañeros y de nuevo siento esa adrenalina, esos nervios, esa inseguridad de saber si les van a gustar o no. Él tocó la canción y los asistentes respondieron muy bien. El público que vino al taller tuvo mucha paciencia porque eran jornadas de ocho horas y en general se mantenían allí. A la canción se le hizo un arreglo e invité a varios de mis compañeros a que tocaran. Fue muy divertido. Una gran experiencia. De hecho, algo de lo que se aprendió, lo aplicamos en el proyecto de *El objeto antes llamado disco*. Al final son circunstancias que uno no sabe por dónde llegan.


AVALANCHA DE ÉXITOS
1996

¿Por qué hacer un disco de *covers*?

Joselo: Teníamos algunas canciones, pero con Gustavo nos dimos cuenta de que si queríamos que esas canciones conformaran un disco, nos íbamos a tardar mucho. Gustavo llegó con cada uno de nosotros y nos propuso hacer un disco de *covers*, de esa manera podríamos sacarlo rápido. Yo le dije que me parecía una buena idea y que viéramos si los cuatro estábamos en lo mismo. Para nosotros era un paso lógico, dado que ya habíamos hecho *covers*. Empezamos a ensayar trayendo cosas a la mesa. El primer demo que grabamos tenía "Chilanga Banda", "Estás perdida" de Ritmo Peligroso, "Planet Earth" de Duran Duran y "Una mañana". Sólo quedó una de ésas, "Chilanga Banda", porque sobrepasaba a las demás. Supuestamente íbamos a hacer un disco de transición, con pocas canciones, por eso habíamos hecho un demo de cuatro. Al final salieron más. Dijimos que serían siete y ya estaban listas. Se había hablado que "Cómo te extraño" era una más de las que podíamos poner, pero como no nos dio tiempo de hacerla pensamos en dejarla. Julio Sanz preguntó por qué no estaba. Nos dijo que siguiéramos trabajando para que tuviéramos un disco más redondo. Y la hicimos.

Quique: Nosotros teníamos interés en hacer un disco de transición, un EP, cosa que nos sonaba razonable y que no nos era tan ajena porque desde que empezamos hicimos *covers*: "Estuve enamorado" de Raphael, "Usted", "La última carcajada de la Cumbancha" de Agustín Lara. Pensamos entonces que algunas de estas canciones podrían formar parte del disco, pero luego nos dimos cuenta de que no.

Originalmente queríamos cuatro canciones, pero había más propuestas que estaban bien y terminamos haciendo siete. Ya estando en Los Ángeles, agregamos “Cómo te extraño”.
Meme: Estábamos terminando el ciclo de *Re* en un momento con mucho trabajo acumulado y mucho cansancio. Aprendimos entonces que debíamos parar cada que termináramos un disco. Y es que es tan intenso hacerlo: salir, hacer promoción, giras y demás. Recuerdo que nos invitaron al Festival de Viña del Mar, debió haber sido en 1996. Santaolalla vino, se nos acercó y nos sugirió hacer un disco de transición, un disco breve, en el que igual pudiéramos relajarnos encontrando en otros autores la libertad que no teníamos dentro del grupo para poder entrar al siguiente proyecto mucho más tranquilos. No recuerdo bien cuál era el planteamiento del proyecto pero la idea era hacer un disco para estar en activo, hacer presencia y que nos diera tiempo para desaparecer y trabajar en nuevo material. Así llegó el “Ahí-va-la-lancha”, como dicen los Molotov. Cuando surgió la idea, empezamos a jugar con hacer esto o aquello. También dijimos que sería absurdo hacer “No controles”, por ejemplo, una canción de Flans, en contraposición a canciones como “Chilanga banda” que es una de las canciones más geniales que se hayan escrito no solamente en el rock, sino en la lengua mexicana. Empezaron a salir ideas y las fuimos desarrollando. Nos juntamos de nuevo con Gustavo para definir canciones, la de Botellita de Jerez… Ellos siempre han sido nuestros ídolos. Y resultó que en lugar de ser un disco de transición, un E.P. de cuatro o cinco canciones, se convirtió en un disco de ocho canciones que tuvo un impacto mucho mayor de lo que esperábamos. Y el trabajo inmediato que se nos empezó a proponer fue tan fuerte que no quisimos desaprovecharlo.

Entre otras cosas, fue el disco que nos hizo encontrarnos con el público argentino y en ello mucho tuvo que ver la canción "Cómo te extraño" de Leo Dan. Eso también fue para nosotros algo excitante: el pensar en tanto rock argentino que disfrutábamos, artistas que admirábamos cantidad, y nos ilusionó que por primera vez tuviéramos la perspectiva de que algo podía suceder con ese país. De allí salió al gira *ChévereCachaiMachoChidoChe*, que duró dos meses y fracción. Recorrimos todos los países sudamericanos y centroamericanos, acabando en Cuba. *Avalancha de éxitos* fue también un disco que nos dio la posibilidad de plantear nuestra libertad creativa; de decir "no está el autor aquí, pues vamos a destrozar la canción y vamos a ver si podemos llegar a algo que funcione". Algunas canciones se quedaron fuera, pero las que se mantuvieron nos sirvieron para jugar a convertirlas en otra cosa. Y ese ejercicio, que fue muy divertido, nos dio mucho. Fue un disco que más allá de darnos un ciclo de seis meses, un año, nos dio dos años de estarlo tocando y haciendo giras. Fuimos a Estados Unidos con más frecuencia. Pensábamos que sería algo que dejaríamos rápido y se hizo grande, nos rebasó como proyecto.

¿Dónde se grabó *Avalancha*?

Quique: Una gran parte la grabamos en México, en nuestro estudio. No estaba montado como tal, pero vinieron Gustavo y Aníbal y trabajamos en el ensayo, que no es "El ensayo" que ahora tenemos. Era un lugar que rentábamos frente a la casa de mis padres, era una casa abandonada con tres habitaciones y apenas adaptada. Aparece en el arte del disco.

¿Por qué hacerlo allí?

Quique: La posibilidad de hacerlo fuera del estudio significaba un cambio, eso hizo más respirables las sesiones. Estar en México era también un gran alivio. Hay una foto en la que estamos aplaudiendo porque había llegado la comida. Contratamos a una persona para que nos trajera comida todos los días y fue un experiencia sentarnos a la mesa como una familia, en vez de lo que se acostumbra en los estudios de llamar y pedir a domicilio hamburguesas o pizzas, lo que se come en Estados Unidos. Acá fue preguntarse "¿qué guisado hay hoy?", "¿cuál es la sopa del día?". Eso hizo muy cálido el proceso de trabajo. Estuvimos en esa casa una buena temporada, allí también grabamos una buena parte de *Revés*.

Entonces, ¿es durante *Avalancha* cuando empiezan a adquirir infraestructura? En otras palabras, ¿lo grabaron con equipo propio?

Quique: Originalmente entramos a grabar con una tecnología hoy caduca que son los A-Dats, estas grabadoras de audio digital que usan casetes de video. Digamos que ése era el primer paso de la tecnología digital hacia un rango de estudios caseros. Meme había comprado una de esas grabadoras, con una consolita y un par de micrófonos. Gustavo trajo un equipo con ecualizadores para grabar en la casa. Después de eso nos dimos cuenta de la necesidad que había de tenerlo, en principio para hacer demos y tener registrado en una muy buena calidad lo que íbamos haciendo. Y para utilizar el estudio como un instrumento más.

¿Cómo se hizo la selección de las canciones de *Avalancha*?

Rubén: Cada quien trajo las suyas. Imagino que hubo algunas que decidimos en grupo. Por ejemplo, de "Chilanga banda" mi recuerdo

es que alguna vez íbamos con Octavio Hernández en un coche, en Tijuana, y la pusieron. Y nos quedamos "¡órale, ése es el hip hop mexicano!". Y cuando llegó el momento de hacer *Avalancha* y acordamos proponer versiones, sabíamos que lo único que teníamos que hacer era ponerle la base de hip hop. "Metamorfosis" es de la época en que teníamos nuestros grupos en Satélite y el más destacado de todos era Axis. Yo no escuchaba a The Who. En esa época decía que The Who era un grupo para viejos. Los Rolling Stones…, ¡qué hueva! Igual Led Zeppelin. A mí me gustaban The Clash, Adam & The Ants y los New Romantics. También Visage y Heaven 17. Pero Axis me acercó a lo otro. Tocaban canciones de Zeppelin y las suyas tenían influencia de The Who. Un disco que nos marcó fue una recopilación de un concurso de rock que organizó Peerless, en el cual el ganador fue Axis con "Metamorfosis", por eso hablábamos de que teníamos que hacerla. "No controles" fue burlarse y a la vez afirmar que era parte de nuestra historia. Íbamos a fiestas en las que la ponían, la versión con las Flans y bailábamos. Ni siquiera la vivimos con el grupo español que la tocaba, Olé Olé, sino con las Flans. La de Leo Dan es un asunto espinoso porque es la hebrita que quedó por ahí. Al menos yo lo que recuerdo es que ésa fue una petición de Julio Sáenz. No sé qué visión de *marketing* pudo haber tenido, pero no nos chocó porque nosotros escuchábamos a Leo Dan en casa de nuestras tías, en la época en que se escuchaba a Palito Ortega y todo ese rollo. "Ojalá que llueva café", creo que esa fue una propuesta de Meme, el hacerle una versión. Como ya habíamos trabajado con Alejandro Flores en el *Unplugged*, nos propusimos hacer una mixtura, una fusión de son huasteco y son veracruzano. Y la de "Bola de Nieve" fue de Quique.

Quique: "Alármala" era la que todos apoyábamos, queríamos hacer una de Botellita. Si hubo una decisión unánime, fue ésa. "No me comprendes" de Bola de Nieve yo quería que estuviera allí. Yo había oído de él antes de escuchar su música y me fui acercando. Lo que me gusta es que es un gran intérprete, uno de los que asume las canciones como parte de su vida en la interpretación y que en ciertos casos hasta se siente el peso de su vida y de su drama. Esa canción me encantaba, así como el arreglo que le hicimos. "Chilanga Banda" fue de Joselo y Rubén, ellos la habían escuchado. A Juan Luis Guerra lo escuchábamos mucho, no sé por qué, con el grupo de amigos.

"NO CONTROLES" FUE BURLARSE Y A LA VEZ AFIRMAR QUE ERA PARTE DE NUESTRA HISTORIA

Joselo: Yo dije que estaría bien hacer "Cómo te extraño". "Chilanga Banda" a todos se nos antojaba. Yo la había oído en un programa de televisión de Canal 11 o 13 con Jaime López cantándola solito, a capella. Y dije, ¿qué es esto? Y después, en un viaje a Tijuana, íbamos con Octavio y traía la versión del disco en su coche. O no, creo que era en Los Ángeles y estaba él allí. Quizás íbamos con Marco Aldaco y Octavio empezó a decir cosas sobre la canción. El chiste era proponer canciones y darle la vuelta a la idea que puede existir de una disquera, de que hay que colgarse de una canción conocida y famosa para que todo el mundo la quiera cantar. Y nosotros le dijimos no a eso. Hay canciones que sabíamos que eran éxitos para nosotros. No sé si fui yo o Rubén quien propuso la de Axis, esa canción a mí toda la vida me ha encantado. Y luego nos fuimos a Los Ángeles a terminar el disco. Recuerdo que cuando estábamos mezclándolo, Rubén y yo fuimos a una fiesta de Rock en Español, eran de estas fiestas raras que hacían. Fuimos solos. Él andaba caminando por un lado y yo por otro,

cuando de repente empieza a sonar "Cómo te extraño" y nos volteamos a ver. "¿Qué es esto?". Pero no era nuestra versión, ya otro grupo le había hecho un *cover* rockero. No me acuerdo qué grupo era. Sucedió justo antes de que saliera el disco.

¿Por qué no quedó la versión de "Una mañana" si ya la habían grabado en el *Unplugged*?

Joselo: Cuando Gustavo escuchó nuestro demo, dijo que "Estás perdida" y "Planet Earth" no pasaban, pero que "Una mañana" estaba increíble. Hablaron con Clare Fisher, el compositor, una figura del jazz. Pero resultó que el tipo odiaba la versión de José José y proponía hacer otra letra porque le parecía que no era correcta y nosotros dijimos que para nosotros no significaba nada Clare Fisher, sino José José. La razón por la que la hacíamos era por el vínculo que teníamos allí. Entonces se perdió esa canción gracias a que él no dio el permiso para sacarla.

¿Han comentado en algún momento con Jaime López el hecho de que "Chilanga banda" se haya popularizado en su versión y que incluso pasó a ser una canción muy representativa de Café Tacvba?

Rubén: En un momento dado él declaró: "son mis intérpretes". Dijo: "sí, Café Tacvba me interpreta increíble, me captaron lo que en algún momento quise comunicar". No sé, pienso que desde que la escuchamos, captamos lo que él quería comunicar.

¿Cómo fue la realización del videoclip de "Chilanga banda", uno más de los que pasaría a ser emblemático del grupo?

Rubén: Ese video lo hicimos con Ángel Flores y fue bien interesante trabajar con él. Conocíamos su trabajo, lo que había hecho con Maldita, con Caifanes, pero no nos gustaba la manera en la que mezclaba los formatos, las correcciones de color, las texturas. Pero cuando llegó el momento de hacerlo, pensé en él porque era quien podía generar algo callejero. Hasta ese momento todos nuestros videos habían sido muy estudiados, tal vez porque siempre me involucré en su producción. Me gustaba hacer guión, un *storyboard* si se podía, y apegarnos a ello lo más posible. La primera vez que no lo hicimos así fue con "La ingrata". Visualmente a mí nunca me gustó. Con "Chilanga banda" se antojaba un rollo de *cinema verité*. Nos acercamos a Ángel y le dimos un guión. En esa época él estaba haciendo muchos videos y tenía un equipo bien armado. Sus castings eran lo máximo y tenía ese contacto con lo callejero. Creo que el gran éxito del video fue el casting que se hizo. Muchos de los que participaron eran personas de la calle, otros sí fueron actores. Pienso que otra de las cosas que le dio un toque importante es que se concibiera a blanco y negro. Ángel decía que no, que fuera a color. Y nosotros decíamos que en blanco y negro. Y al final así quedó. ¿Anécdotas? Años después hubo una frase de un fan que era norteño, nos vio y nos preguntó: "¿es cierto que el protagonista del video de las tetotas es un vato?". Y hablaba de Himel, que es este personaje que conocimos en el 14, un antro que estaba atrás de Garibaldi. Cuando conocimos a Himel, no recuerdo con quién iba, pero fue en esa época, y le dije a Ángel que debía estar, que era una estrella. Y así fue.
Quique: Es uno de los videos que más me gusta de nuestra historia. Veo entrelazados, como suenan en la canción los elementos urbanos, la interpretación de Rubén del chilango y una atmósfera con sus sonidos propios. Veo el video y digo "¡esto es!". Me parece que retrata

al DF. Es un trabajo que hicimos con Ángel Flores pero me parece una colaboración. Rubén siempre estuvo ligado, siempre tuvo muy clara su propuesta. El casting me parece buenísimo, el arte. Si mal no recuerdo, la persona que hizo el arte ganó el Óscar con Del Toro... ¡Eugenio Caballero!, creo, él lo hizo. Y creo que él también es de Satélite. No sé, pero sí sé que se sabía todas las canciones del *Avalancha*, nos decía: "¡ésta es de Axis!"

Meme: Se le entregó el primer premio a un video latinoamericano por parte de MTV Latino. Cuando no existían los MTV, se entregaba sólo un premio al mejor video y ése se lo llevó "Chilanga Banda". Más allá del premio, habla del alcance que tuvo en toda la región una canción que ni nosotros, siendo chilangos, entendíamos en toda su extensión. Mucho menos lo hacían en el resto de Sudamérica, donde seguro entendían apenas el 10% de lo que se estaba diciendo. Allí las imágenes aterrizaron muy bien, eso que se intuía en la letra. Es un video estéticamente alucinante.

Es el otro videoclip que me parece de los más fuertes de Tacvba, junto al de "María".

Joselo: Los videos en los que Rubén se involucra son los que más me gustan y en los que más confío. Hasta cierto punto he pensado que no importa qué director sea, siempre y cuando esté trabajando con Rubén. Las mancuernas que hace él con cierta gente funcionan. En los dos citados trabajó él. A lo mejor se involucra más en unos que en otros, o en algunos mete más la mano. Lo que me gusta de "Chilanga Banda" es que nosotros salimos poquito. No sé si se estilaba mucho en esa época. Salimos en lo que se supone que es una cabina de radio y estamos tocando. Y todo lo demás pasa más allá de nosotros. Rubén trabajó con algunos actores, otros no lo eran, era gente de la calle que

interpretaba un papel de forma increíble. Y sí creo que este video mostraba algo que no se veía en los demás. No todo era bonito, limpio, ni promocional, más bien parece un cortometraje.
Meme: Curiosamente los dos son en blanco y negro. Recuerdo que el de "Chilanga Banda" siempre estuvo conceptualizado a color. Y, al final, a unas horas de entregarlo, minuto noventa, decidimos probar en blanco y negro. El fotógrafo había sido el hermano de Ángel Flores y él decía que todo lo había visto siempre en colores. Pero cuando lo vimos en blanco y negro le dijimos que no importaba, que así era más poderoso y contundente. Y sí, el otro también tenía una riqueza visual importante, pero éste era más crudo.

"No controles" era hasta cierto punto una elección incómoda, claro que la canción se reinventó, pero provenía del mundo del pop más comercial, un tema original de Olé Olé que en México popularizó el trío Flans. ¿Hasta dónde se discutió incluirla?
Meme: La sugirió Rubén y los demás dijimos "por supuesto". Sí creo que en el fondo, en la letra hay una identificación. Tiene un discurso de rebeldía que quizás en la versión de Flans está muy maquillado. Puede ser que fuera absurdo incluirla, pero son esos absurdos los que nos hicieron entrar en un terreno de mucho vértigo. Cuando no entendemos lo que está pasando y eso nos reta, sabemos que vamos por buen camino. Supimos entonces que "No controles" iba a generar algo, y que había que jugársela.

Fue un acierto llevar "Ojalá que llueva café" al terreno del son jarocho.
Quique: Sí, creo que sí. Es curioso que en ese disco es la única referencia realmente mexicana, en cuanto a su sonido. Y después me

lo cuestioné. Sería que allí ya comenzábamos a distanciarnos de esa necesidad de hacer la declaración de principios del mexicanismo. Y hasta hace un momento no me había dado cuenta que *Re* fue el punto en el que más cercanos estuvimos de eso. Bueno, no tanto, porque en *YoSoy* seguimos con algunos elementos, aunque más amalgamados.

Cuando salió *Avalancha de éxitos* casi todo mundo se preguntaba por qué un grupo con apenas dos discos hacía un disco de canciones ajenas. Al momento de su salida no era tampoco muy común que los grupos de rock grabaran *covers*, ya luego se harían discos tributo y ello se vería con mayor frecuencia. ¿Qué hubo detrás de esta venturosa decisión?
Rubén: Hay varias circunstancias alrededor del disco. Veníamos de grupos que hacían *covers*. Tanto Joselo como yo tocábamos *covers* de otros grupos y además me parecía increíble pues creo que como músico te enseña mucho porque tocas de los músicos que te gustan. Aprendes estructuras, las letras, cómo armar una canción. Eso es muy importante. Sin embargo, en esa época *Re* tuvo mucho éxito en Chile con "El ciclón" y "La ingrata" y en México a nadie le gustó, todo mundo lo odió. El otro día encontré una reseña de un periódico que decía, "¿qué es eso?" Está buenísima. Y lo que nos salvó fue que en Chile comenzamos a tener éxito. Y allí empezamos a darnos cuenta de que la disquera no nos entendía. Vaya, si nuestro público no lo hacía, mucho menos la disquera. Recuerdo que quien era el director de promoción me decía: "¿dónde está "Nubes"?", refiriéndose al disco de Caifanes. "Es que este disco no tiene "Nubes", ¿qué puedo hacer yo?, ¿cómo lo voy a vender?" Y nosotros pensábamos, pues ahí está "La ingrata", "El ciclón"… Pero ellos no lo veían. Entonces tocábamos mucho en Chile y cada quien estaba haciendo sus canciones.

Recuerdo que le pedí a todos sus demos e hice una recopilación que me encantaba porque tenía la sensación de cada uno de nosotros. Y esas canciones fueron las que quedaron en *YoSoy*, pero que tampoco nadie entendió, incluyendo Santaolalla. Cuando le presentamos los demos, nos dijo "qué le voy a presentar a la disquera", pensando en las cuentas que tenía que entregar. Entonces nos propuso hacer el disco de *covers*, ir a lo facilón. Pienso que, afortunadamente, como grupo no teníamos un prejuicio hacia ello porque así empezamos. Pero la gracia para nosotros estaba no en hacerlo por hacerlo, sino en transformar la canción, deconstruirla, deshacerla y volver a armarla en cachitos, con otra visión. Y creo que eso fue lo que salvó el proyecto, porque era una empresa riesgosa. Me siento orgulloso porque salvamos la situación, porque nadie estaba entendiendo lo que hacíamos, ni el *Re* ni lo que años después fue *YoSoy*. Esos fueron elementos que estaban flotando en el aire cuando resolvimos hacer *Avalancha*.

¿Por qué "Perfidia" quedó como una instrumental?
Quique: Desde el principio sabíamos que iba a ser instrumental. No fue como *Revés* que no teníamos idea que iba a serlo y terminó así. "Perfidia" es una especie de homenaje a músicos como Santo & Johnny, The Ventures. Existía la intención de hacer algo así. Es la primer canción instrumental que hicimos. Allí pasó una cosa rarísima: la casa que estaba montada como estudio tenía el cuarto de control y no había comunicación visual con las otras dos habitaciones. Estábamos a ciegas salvo por el monitoreo, por los cables que pasaban por la puerta. Ni siquiera estaba perforada la pared. El ingeniero no veía al que estaba tocando. En esa grabación Joselo y yo tocamos guitarra, él una eléctrica y yo una acústica, si mal no recuerdo. Sin

vernos, en más de una ocasión, cometimos los mismos errores, no sé por qué. Y eso, si se lo preguntas a Santaolalla, lo debe tener presente. Él nos preguntaba "¿por qué lo hicieron, por qué cambiaron esa nota de tiempo? Los dos hicieron la misma adaptación". Fue algo muy raro. Yo no le doy mucha importancia a que seamos hermanos, pero capaz que estamos más conectados de lo que creemos. "Perfidia" es un bolero surf y tiene como estas atmósferas de Badalamenti, el que musicaliza la películas de Lynch. Sí, hay una parte muy oscura. La letra de "Perfidia" no me parece inocente, el hecho de que esté diciendo "si puedes tú con Dios hablar", y que el otro no pueda hablar con Dios… No sé, hay algo allí si quieres encontrarle, da mucho en qué pensar.

En gran medida *Avalancha* paga tributo al rock ochentero mexicano: Botellita, Axis, incluso López. Es decir, ustedes dieron un paso atrás en el tiempo y prefirieron revisar el legado de esa generación en vez de revisar el de sus contemporáneos, ¿por qué?

Meme: Porque somos hijos de eso. Sentimos que somos un eslabón que está atado a esa generación. Ellos nos dieron el chispazo para que algo en nosotros pudiera desarrollarse. En el caso de Axis, es un grupo que oíamos en la adolescencia. Nunca nos imaginamos que después tendríamos un grupo y un disco de *covers* en el que los interpretaríamos. Era también decir "esto es, en carne viva, lo que nos dio la música". Porque uno es un aficionado y, digamos, practica el rock, no sólo eres un espectador. Y en

ERA TAMBIÉN DECIR "ESTO ES, EN CARNE VIVA, LO QUE NOS DIO LA MÚSICA".

aquel entonces estábamos descubriendo el hecho de salir a las fiestas, en un coche. Íbamos a un reventón y allí tocaba Axis canciones de Rush, de otros grupos y propias. Y eso fue la raíz, el por qué también estamos aquí nosotros. ¿Por qué no dejarlo escrito de alguna manera en nuestra música?

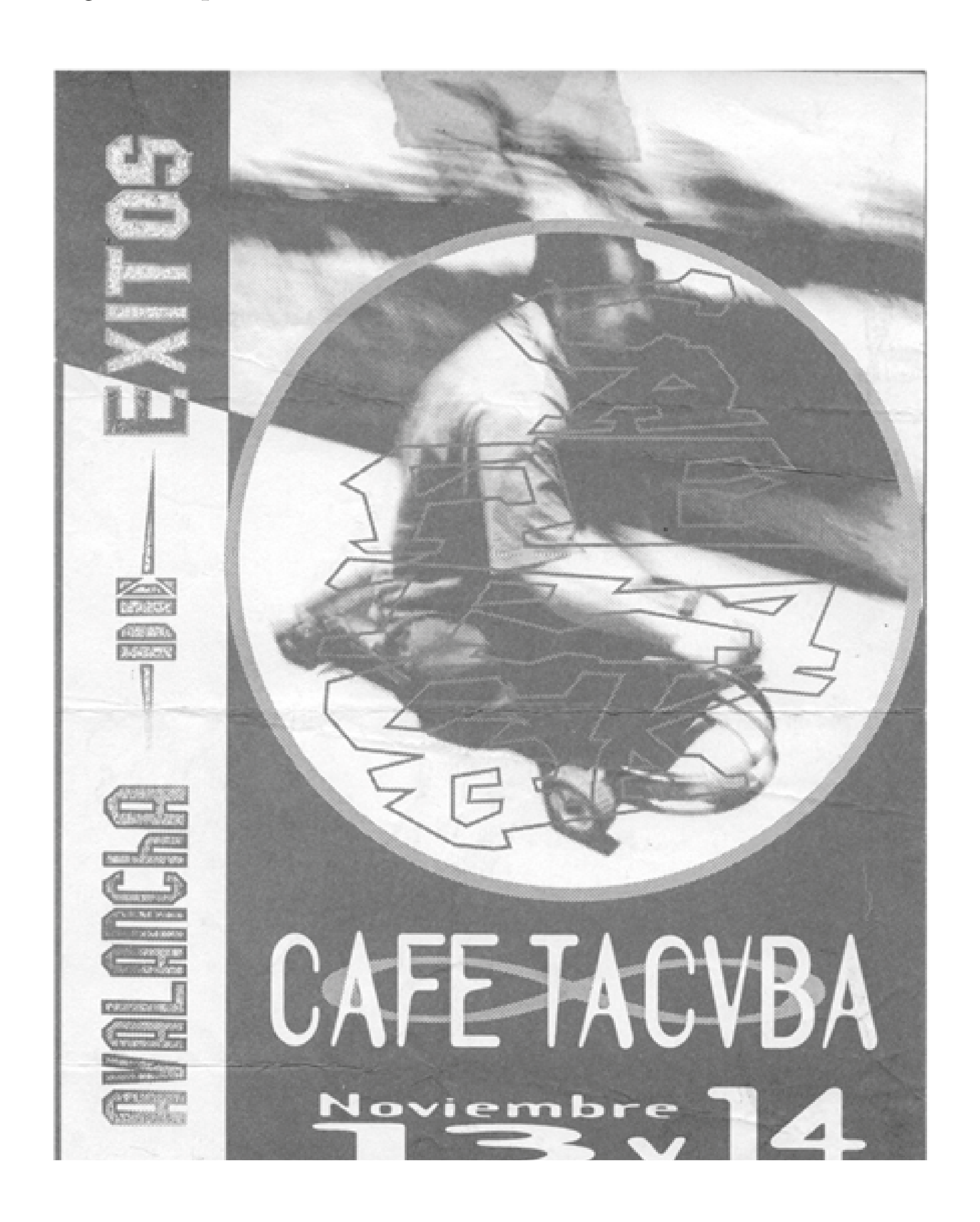
***Avalancha* le probó a la industria que había un mercado para *covers* y, a partir de ello comenzaron a salir discos de tributo como el de José José, por mencionar uno.**

Joselo: No hemos sido los primeros que han hecho *covers*. No sé si hay un disco de Duran Duran, que es muy raro, que trae "Perfect Day" de Lou Reed, "White Lines" de Grandmaster Flash, pero no pegó mucho. De alguna manera era como el concepto de *Avalancha*. No sé si fue antes o después del nuestro. Lo de los *covers* siempre nos fue natural. Desde la primera tocada tuvimos *covers* y siempre se nos ocurría hacerlos de las cosas más raras como "Stayin' Alive" de los Bee Gees, aunque nunca la hicimos. Y sí, creo que abrimos una posibilidad para que se hicieran ese tipo de cosas.

¿Cómo fue la gira promocional de *Avalancha*?

Quique: Fue una de la experiencias más agotadoras de nuestra existencia. Nos pusimos un reto y lo asumimos nosotros cuatro junto a nuestro mánager que ya era Balbi: hacer una gira americana porque incluso fuimos a Estados Unidos sin interrupciones, recorriendo todos los países, considerando también aquellos a los que no habíamos ido como República Dominicana, Venezuela, Colombia, Ecuador, Paraguay, Uruguay, Chile y Argentina, donde ya la gente empezaba a recibirnos. Fuimos a todo Centroamérica y terminamos en Cuba. Fueron dos meses y una semana si mal no recuerdo y fue

fortísimo, aunque muy bueno porque llevamos nuestra música. Ya para entonces teníamos un planteamiento de no depender de terceros. Teníamos un iluminador, Tiffi, y una persona encargada de escenografías, Mongo. Nos acompañaba ya Alejandro Flores. Terminando todas esas presentaciones nos dimos un receso y enseguida empezamos a hacer *Revés*.





Flyer de presentación del disco *Avalancha de Éxitos*, 1997.



COLABORACIONES

CUANDO LLOVÍA, EL PARQUE SE INUNDABA Y HACÍAMOS BARQUITOS.



olaboraron con Los Lobos.

Rubén: Con Los Lobos fue "La venganza de los pelados" que fue una súper colaboración. Me encantó porque se prestaba para hablar de muchas cosas. En esa época estaba leyendo un libro acerca de las guerras civiles que son generadas por compañías globales para poder extraer de las minas africanas dos minerales que son necesarios para hacer los teléfonos celulares: uno es el Coltan, y el otro no recuerdo. Eso fue lo que se me ocurrió para unir la letra de Los Lobos. Ellos nos mandaron la música con partes de texto y espacios libres. Decidimos invitar a Alejandro Flores para que entrara. Sentíamos que iba totalmente en el momento en que nos juntábamos Los Lobos y Café Tacvba; tenía que tener ese sabor. La parte de ellos era más blues, rockera. Nosotros pusimos la contraparte, algo más folclórico y tradicional. Según recuerdo, ése fue el primer contacto que tuvimos con Los Lobos. Ellos nos invitaron. Yo ni siquiera sabía si nos conocían o si les gustaba el grupo.

Meme: Para *The Ride* nos contactaron, nos mandaron un demo de la canción y nosotros le sumamos y le quitamos. Después tuvieron una presentación en Amoeba y nos invitaron, pero allí tocamos sólo Rubén, Alejandro Flores y yo. No tenían presupuesto para invitarnos a todos. Todo partió de que iban a presentar el disco y decidieron

tocar esa canción en el programa de Jay Leno. Tocamos allí. Me acuerdo perfecto porque vi el programa y supe que Leno era un aficionado a los autos y que tenía una colección increíble. El día que tocamos llevó un Bugatti, un coche de mil novecientos treinta y algo. Tocamos, y al día siguiente se presentaban ellos en Amoeba. Alejandro Flores tocó el requinto jarocho, yo la jarana y Rubén cantaba con Alejandro, haciendo dos voces.
Rubén: ¿Tocamos en Amoeba? ¿Con Los Lobos? Sí, me acuerdo de que fuimos al programa de Jay Leno. Fue muy padre porque por mucho tiempo los admiramos. El disco *Kiko* fue para nosotros muy importante. ¿De qué año es? ¿92? Siento que nos influyó mucho, sobre todo en la idea que teníamos de cómo debía sonar *Re*. Y aparte el rollo que tenía, toda la mezcla de influencias. Sí, fue un disco que me influyó mucho. Entonces, conocerlos, y más aún el hacer una canción con ellos, fue buenísimo. A mí me encanta, es de las participaciones que más me gusta, por lo que dice. Creo que complementamos bien su mensaje. Lo disfruté mucho. Me pregunto por qué no pasaron más cosas con esa rola.
Joselo: Los Lobos es una de las bandas que me encanta y a David Hidalgo lo admiro mucho. En muchas de las colaboraciones que hacemos, ni siquiera conocemos a las personas. Si a mí me preguntan si quiero colaborar con Los Lobos, les digo que sí. Y me dicen "ellos les van a mandar algo y ustedes hagan lo suyo". Si así es, perfecto, no voy a decir que no. Pero obviamente lo mejor sería encontrarte con ellos y de menos saludarlos y decirles lo mucho que te gusta su música, "te he admirado…" Pero por lo general te llega la canción, sacas una idea junto al grupo, la dejas bien y grabas tu parte. Ése fue el caso de Los Lobos. Y ya ellos deciden qué hacen con lo que tú les

mandas. Ya nos ha pasado que grabamos un montón de cosas y al final ellos escogen dos o tres.

Hicieron un par de cosas con David Byrne, una de ellas fue la canción "Yolanda Niguas".

Rubén: La primera vez que tuvimos contacto con él fue a través del *Red, Hot + Latin*. Me imagino que el contacto venía de él, quiero imaginar que él dijo, "sí, con Café Tacvba". Nosotros estábamos haciendo *Avalancha de éxitos* y como vimos burro se nos antojó viaje. Y Byrne se aventó unos cantos para "No controles". Fueron las dos participaciones que tuvimos con David. Y, mucho tiempo después, creo que en 2002 o 2003, Quique y yo grabamos en una canción de un disco suyo, "Desconocido soy". En la primera ocasión sí nos juntamos con él en el estudio en Los Ángeles. Sacó su guitarra y ¡guau!, aparecieron los Talking Heads. Estábamos muy emocionados. La segunda vez nos mandó las sesiones. Nosotros grabamos aquí, le mandamos todo y él mezcló.

Joselo: Con David Byrne nos encontramos en Los Ángeles. Él nos invitó para que hiciéramos algo juntos en *Red, Hot + Latin*, uno de estos discos para recaudar fondos para la investigación del SIDA. Nos mandó una canción y nosotros trabajamos en ella y luego la regresamos. En ese entonces trabajábamos en *Avalancha de éxitos*, y él se dio una vuelta al estudio en el que estábamos. Nos tomaron fotos, nos saludamos. Un tipo rarísimo, muy serio, muy observador, escuchando, muy callado. Se metió a grabar su parte de "No controles". Agarró un tubo e hizo una voz. Gustavo le dijo, "hagamos otra pasada". Y él dijo, "No, ya está". Y como quedó, quedó. Para como es Gustavo de perfeccionista, él hubiera querido grabarlo unas diez veces. Grabó otra cosa con una guitarra Gretsch, no sé si naranja,

con dos o tres pedales *vintage*, grabó una toma y acabó. Luego nos enseñó algunas canciones de su nuevo disco, las pusieron en el estudio a todo volumen, escuchamos todos con atención. Cuando terminaron Byrne ya no estaba. Lo empezamos a buscar. "¿Dónde está? ¿Fue al baño o qué?". Y no, se había ido. Nos dejó sus canciones. "¿Se habrá enojado?", nos preguntamos. Todos especulando. "¿Qué hacemos con su grabación, se la mandamos?". Loquísimo. Después de eso lo hemos visto otras veces y siempre es muy amable, pero muy raro.

Quique: A David Byrne lo conocimos cuando fue a vernos al S.O.B.'s, en Nueva York, en el 95 si mal no recuerdo. Antes de subirme a tocar se rompió una cuerda del contrabajo. Como no teníamos repuesto, con una pinzas improvisé un nudo que quedó justo; había que brincarlo a la hora de tocar pero sonó bien. Después nos enteramos que Byrne tenía intención de hacer algo con nosotros, invitarnos al proyecto *Red, Hot + Latin* que él coordinaba, lo cual fue un gran honor. Nos mandó una canción, la trabajamos en nuestro ensayo y formó parte de las sesiones de grabación de *Avalancha de éxitos*. Trabajamos el arreglo al mismo tiempo que las otras. Una vez que llegamos a Los Ángeles, vino. No lo habíamos conocido personalmente pero sabíamos que nos conocía y que siempre nos mandaba saludos. Fue rarísimo ver al cantante de los Talking Heads llegar a tu estudio, todo de blanco. Y nosotros viendo la tele. Una persona muy rara, pero muy amable. Llevaba su guitarra, muy bonita, una Gretsch. En cuanto entró al estudio, platicó con nosotros y con Gustavo sobre cuál era la propuesta. ¡Y se volvió loco, se transformó! Ese señor que parecía muy serio, con la guitarra y el micrófono… Y allí fue que le ofrecimos que grabara en "No controles". Una vez que terminamos, llegó una cena que habíamos previsto para convivir con él. Le preguntamos sobre el concierto que había dado en México y

nos dijo que era uno de sus conciertos inolvidables, que todo había salido mal, se quemaron sus bocinas. Él lo recuerda así: el concierto en el Ángela Peralta, en la Ciudad de México, es el peor que ha tenido en cuestión técnica, pero el público, maravilloso.

¿Se considera la versión de “La muerte chiquita” del cuarteto Kronos como una colaboración?

Quique: Es una colaboración que trabajamos a distancia. Cuando estábamos armando la idea de por qué debían estar *Revés* y *YoSoy* conectados, nos pareció una propuesta interesante que una canción de *YoSoy* fuera interpretada instrumentalmente en *Revés* y esto sucedió con “La muerte chiquita”. Se le hicieron varias propuestas a Kronos y ellos eligieron ésa, junto con Oswaldo Golijov, el arreglista argentino. Trabajaron ellos y nos invitaron a la grabación del arreglo. Fue en Skywalker Ranch, los estudios de George Lucas, en San Francisco. Allí se graba la música para sus películas y las de Spielberg, entre otras. Tiene una sala enorme con una pantalla para proyectar. Y Kronos grabó allí. Fue muy emocionante verlos en el estudio, nosotros en la cabina, junto a su directora y el arreglista. Fue impresionante escuchar nuestra música interpretada por estos maestros. Hubo otra colaboración, “12/12”, que se dio de manera parecida al proceso que utilizamos en *Revés* donde los cuatro trajimos elementos musicales y sonoros que armamos, grabamos y encima de eso se hicieron arreglos. Los dos temas están en su disco *Nuevo*.

Meme: Ellos hicieron el arreglo de “La muerte chiquita” y nosotros aportamos una canción para su disco. Para ello, cada uno de nosotros hicimos una parte. O sea, hicimos cuatro ideas. No recuerdo si nosotros las juntamos y las presentamos como demo o las mandamos sin orden, ellos las escucharon y decidieron. La pieza se llamó

“12/12”. En ese disco ellos tocan también una pieza de Silvestre Revueltas, la más famosa de él. Y la idea de Rubén estaba inspirada en la pieza de Revueltas, era algo hecho con unas cosas de guitarra y unos sampleos. Yo hice otra cosa, el asunto es que mezclamos de todo y se hizo esta mafufada como de ocho minutos, pero quedó bien padre, es una pieza bien interesante.

Rubén ha hecho un sinfín de colaboraciones. ¿Cómo se pactan por lo general este tipo de invitaciones?
Rubén: Salen de lo más natural. Me hablan todo tipo de grupos y cantantes. A mí me gusta mucho participar porque pienso que si me están invitando, si están pensando en mí, hacerlo es una forma de corresponderles. Y ellos tal vez están pensando que mi voz va a darles un color o que va a suceder algo con sus canciones. Y yo lo que intento es darles eso que están buscando.

Rubén, ¿cómo defines tu voz o tu capacidad vocal?
Rubén: Cuando empecé a tocar, en mi primer grupo, todo el mundo me decía: “cantas horrible, ya no cantes”. Incluso me decían que deshiciera el grupo. Pero por alguna razón siempre tuve bien claro que no era que tuviera una buena voz. Era el gusto, las ganas de hacerlo, mi necesidad. Durante un tiempo tomé clases y empecé a tener buena voz, una voz impostada, pero eso fue lo que no me gustó. Dije: “esto no es lo que yo quiero: manejar bien la voz y sacarla clara”. Me di cuenta de que eso no me latía. Di un par de conciertos en esa onda como cantando operetas con una maestra que era pianista, pero no era mi onda. Entonces desaprendí lo aprendido y regresé a mis gritos de siempre. Considero que tengo energía. Creo que la mía es una especie de energía que fluye cuando estoy arriba del escenario. Soy

entonado. Tengo las ganas de hacerlo, la intención. Una voz hermosa, no es. Pero en realidad en el mundo en que vivimos, no vamos detrás de la belleza precisamente. Hay muchas cosas a las que estamos culturalmente acostumbrados que no son precisamente bellas, y una de ellas es el tipo de voz que tengo yo.

La colaboración con Roco e Inspector en "Amnesia" del disco *Alma en fuego* prácticamente detonó la carrera del grupo regiomontano.
Rubén: Estuvo increíble. Creo que fue eso: el poder invitar a Roco y a mí. Fue una colaboración que disfrutamos todos. Cuando nos juntamos a hacer el video recuerdo que Roco estaba feliz y nos la pasamos de poca madre. Incluso él y yo dijimos que haríamos algo juntos, cosa que nunca pasó.

También colaboraste con Fratta en *Realidad*.
Rubén: Creo que no hay una colaboración que no haya sido disfrutable. La canción con Fratta es una canción misteriosa. La armonía que logramos hacer de las voces me encanta, tiene una onda medio arabesca y es misteriosa.

De igual manera hiciste un par de cosas con Celso Piña. ¿Cómo se dieron?
Rubén: Hicimos este bolero que se llama "Aunque no sea conmigo", que es un bolero bellísimo de un compositor regiomontano. También me encantó hacer el video y cagarnos de la risa de eso porque el chiste era ponernos espalda contra espalda, así como José José con Marco Antonio Muñiz. Fue muy divertido. Y la otra fue un vallenato, muy bueno también. Para eso sí me fui a Monterrey y estuve con Toy y el

otro productor. No sé si lo primero fue que trabajamos Toy y yo juntos, porque ya hemos trabajado algunas cosas. Lo otro que hicimos fue la colaboración con Buena Vista Social Club, "Danzón", para su disco *Artillería Pesada Presenta…*, que fue una colaboración increíble, porque fuimos a Cuba, estuvimos con los Buena Vista, se estaba grabando al mismo tiempo el video, tomando imágenes en el estudio. Y todo eso fue maravilloso. Recuerdo que la noche anterior de ir a grabar al estudio, me bajé y conocí a unas prostitutas y allí ya redondeé toda la parte que iba a escribir de la letra. Lo disfruté muchísimo, ver a los Buena Vista en plena acción. En un momento dado se había descompuesto algo de la cámara y les dijeron que se fueran a cenar entre tanto. Cuando regresaron, Rubén González se aventó dos horas palomeando, pasaba de una rola a otra. Y Cachaíto atrás de él, decía: "es que se comió una pizza entera, no va a parar".

Hubo también otra colaboración con los brasileños de Mundo Livre S/A.
Rubén: Creo que fue en nuestra primera visita a Brasil, me invitaron a colaborar con ellos. Su disco anterior a mí me encantaba, *Gentando a Õia*. Y no volví a escuchar la canción, no tengo el disco. No sé de qué se trata. Pero fue súper chido. Y Fred Zero Quatro, su cantante, era como esos personajes tipo Manu Chao. Eso lo grabamos allá, en Recife, cuando nos invitaron a un festival de MTV. Primero fuimos a Porto Alegre y luego a Recife.

También está la colaboración con Lila Downs, "Perro negro".
Rubén: Me encantó la canción, la energía, el misterio que tiene. No le conocía algo así a Lila. Bueno, tampoco es que sea conocedor de su

material. También me recordó a Kusturica. Ella me mandó las sesiones y aquí las grabamos.

Otra es la que hizo todo Café Tacvba con Calle 13.

Rubén: Ellos nos invitaron a su estudio cuando fuimos a Puerto Rico y nos mostraron algo de lo que tenían hecho, pero no se dio que en ese momento nos pusiéramos a hacer algo. Ya se había dado un acercamiento de ellos para su disco anterior y me habían invitado sólo a mí, pero no pude participar porque fue un año muy difícil, hubo muertes y enfermedades en mi familia y no pude hacerlo. Al siguiente disco nos hicieron la invitación a todos, después de que fuimos a su estudio. Ya regresando a México nos mandaron las sesiones y le metimos esto. Nos dijeron qué ideas tenían, que lo escuchaban con una guitarra vaquera, cosas así. Y por esos días habíamos regresado, si mal no recuerdo, de una gira por España. Casualmente nos tocó escuchar esta canción de Los Ángeles Azules que me encanta, una canción ya vieja, me gusta desde hace diez años. Y allí se me ocurrió el coro, que en realidad lo único que estoy haciendo es meterle una melodía, porque él ya lo rapeaba.

Una más con Fase, otra con Gabriel Aury…

Rubén: Gabriel Aury, ya ni me acordaba... Es que sí son muchas colaboraciones y todas las he gozado. Siento que algo me pasa cuando colaboro con alguien porque hay dos partes. Por un lado siento que me convierto en una especie de “Zelig”. ¿Así se llama la película? Por ejemplo, eso recuerdo que me sucedió cuando grabé la canción de Fase, como que nuestros timbres de voz se acoplaron muy bien, me mimeticé un poco. Siento que a veces eso me sucede, como que me mimetizo con el cantante con el que estoy participando. Por otro

lado, también me gusta llevar la contra, ése sería el caso de lo que me sucedió con Mundo Livre. No recuerdo de qué forma pero recuerdo que había algo así, como que yo cuestionaba su letra.

¿Alguna otra colaboración que recuerden?

Joselo: Recuerdo la de Incubus. Nos invitaron a los Grammy Latinos pero como suele suceder, lo primero que nos dijeron fue "se nos ocurrió una idea increíble: ¿Por qué no hacen un dueto con…?" Y empezaron a decir una cantidad de nombres de artistas pop. Parecía que no entendían que somos una banda de rock. ¿Cómo vamos a estar dispuestos a hacer algo con quien no tiene nada que ver con nosotros? Es muy raro y siempre lo piden, es una cosa que les entusiasma. Y, cuando nos hablaron de los Grammy latinos, nos dijeron lo mismo: "una idea padrísima… ¡Incubus!" Preguntamos si ellos querían hacerlo y nos dijeron que sí. La idea era tocar una canción de ellos y una de nosotros o hacer algo entre ambos. Empezamos a hablar, les llamamos por teléfono y fuimos acordando cosas. Luego hicimos algo mostrándoles lo que se nos ocurría que podíamos hacer y se los mandamos. Quedamos que cuando estuviéramos juntos, porque había unos días de ensayo previo, lo repasaríamos. Nosotros nos sentíamos al tú por tú con ellos, no se daba eso que sucede siempre que la gente piensa que porque se trata de una banda gringa ya está a otro nivel. Ellos cantan en inglés y eso les genera un rollo que los separa de las bandas latinas, pero en términos de

…ME MIMETIZO CON EL CANTANTE CON EL QUE ESTOY PARTICIPANDO.

ejecución o de ideas o de todo, estamos a la par. Fue divertido. Tocamos la mitad de una canción de ellos y "Qué pasará" de nosotros, que viene en *Cuatro caminos*. Y creo que ellos, en una tocada, después de esto, la tocaron, no sé si en Los Ángeles o dónde. Y la presentaron: "Ésta es una canción de nuestros amigos de Café Tacvba". Alguien me lo dijo. "Incubus tocó una canción de ustedes". Lo cual hace la diferencia. Fue impresionante el día que ensayamos en una especie de hangar. Estos tipos, cada uno llegaba en un coche increíble. Y luego llegaban sus novias y todas eran como modelos. Todo tenía glamur. ¡Eso sí es ser *rockstars*! A lo mejor por eso nos gustó, por ver todo el glamur de los verdaderos *rockstars*. Fue increíble.

Meme: Yo me acuerdo de varias. Una de las cosas que fueron alucinantes fue salir de gira con Santa Sabina, en el 90 o 91. Hicimos Sinaloa en esa época, un festival cultural importante. Creo que era cuando estaba como gobernador Labastida. Fue esa época, era una especie de Cervantino por todo Sinaloa. A nosotros nos invitaron y fuimos con Santa. Fueron diez fechas y estuvimos como quince días. La primera parte, según recuerdo, fue con Mazatlán como base y de allí viajamos a pueblos cercanos. Después estuvimos en Culiacán y fuimos a Los Mochis, Guasave, Guamuchil, un chorro de pueblos, muy interesante. El asunto es que en una de las canciones invitamos a tocar a Patricio (Iglesias), que es un baterista excepcional y sorprendente. Nos hicimos muy amigos y tocar con él fue una experiencia padrísima. Creo que ésa fue una de las primeras colaboraciones espontáneas que no quedó registrada, lamentablemente. Hasta después, cuando hicimos *Un viaje*, lo

invitamos a reproducirla. Tocaba en “Labios jaguar”. Era algo que nosotros, a pesar de que no teníamos mucha edad, habíamos tocado todo el tiempo con caja de ritmos, pero cuando se subía él era una experiencia increíble. Creo que es de las semillas que se quedaron bien sembradas para que después quisiéramos tocar con baterista. También hicimos algo con Plastilina Mosh, para su primer disco. Ellos traían algunas ideas. Fue cuando estábamos ensayando frente a la casa de los papás de Quique. Allí fueron ellos y trabajamos dos canciones, una quedó en el disco, en *Aquamosh*. De hecho, en El ensayo tenemos un disco de oro de ellos porque nos lo compartieron. No me acuerdo del título de la canción pero el crédito viene en el disco. Yo ya los había oído un par de veces, pero a la hora que trabajamos vi cómo era la dinámica entre los dos y cómo nosotros interactuamos y fue bien padre. Jonás es el *rocker* y Rosso el que aterriza todo y genera las bases, los ritmos. Me impresionó mucho la manera en que hacía la parte rítmica, con los *samplers*. También allí aprendí cosas.
Rubén: Hace poco hice una con un grupo argentino que se llama Lache, como leche pero con “a”. Son unos chavitos y fue para su primer disco, están divertidísimos. Es algo medio punketón, desfachatado, valemadrista, así, gozando nada más y tocando. Me mandaron las pistas y aquí grabé. También lo hice para un grupo que se llama Batumbaba. También grabé para un sonero que se llama Honorio, un sonero veracruzano. Hizo una canción preciosa, un son romántico increíble y me invitó.

Hablando de veracruzanos, Rubén también colaboró con Sonex.
Rubén: Al cantante de Sonex lo conocí cuando él tenía como trece años. Un día andaba rolando, fue en el 2000. Me fui a rolar durante

tres meses y medio por todo México y en algún momento llegué a Tlacotalpan y me encontré con un súper personaje, un chavillo que me pareció como un Bob Marley del son, me tocó sus rolas, traía mucha energía. Y aparte, toda su familia son unos chingones de Tlacotalpan: su abuela es la mera mera del tapanco, del zapateado; el tío es el jaranero. Lo conocí y nos llevamos bien. Andábamos él, su primo gay y yo. Recuerdo que por la noche nos fuimos a un antro, su primo y yo, y él se quedó porque estaba chico. Y así fue. Siempre me quedé con el recuerdo de él. Un día me llamaron y me dijeron que el cantante me conocía y fue un reencuentro bastante chido. El productor fue Pablo Valero y grabamos aquí, en la Condesa.

¿Alguna más que se nos vaya?
Rubén: Con La Barranca también grabé. Para el disco *Providencia*. Una canción súper, "Haikú". Me encanta La Barranca, soy muy fan. La sensación que me producen las canciones de La Barranca no me la produce nada, ningún otro grupo. Me encanta, así que grabé con mucho gusto.
Quique: Yo trabajé con Los Pellejos. Ellos son mexicanos, los conocí originalmente como artistas visuales: Daniel Guzmán, Eduardo Abaroa, Pablo Vargas Lugo, José Luis Sánchez Rul, Mariano Villalobos y Nacho Perales. Tengo una amistad cercana, admiro su trabajo. Y tiempo después me enteré de que estaban haciendo un trabajo musical, en los tiempos que podían. Y me invitaron a ayudarlos a grabar. Pudimos grabar cuatro o cinco canciones y aunque han tenido cambios de alineación, por cuestión de su trabajo, es un proyecto interesantísimo, más cercano al blues y al garaje, pero con una estética y una profundidad que no encuentro en otros grupos. Todos ellos son de mi generación o mayores. Grabamos en El ensayo.

También armaron ese homenaje a Jaime López en el marco de la primera edición de la Feria Internacional de la Música. ¿Qué pueden decir sobre "Jaime López y su chilanga banda"?

Joselo: Surge para la FIM del 2011. Unos meses antes de eso, se trajo a la mesa una plática que habíamos tenido meses antes con Santiago Auserón. Se había anunciado que Santiago tendría una visita a México y yo le dije que si venía que contara con músicos, con una banda para poder tocar y apoyarlo. Pero eso no sucedió porque cuando estábamos ya en pláticas sobre su visita a Guadalajara, hubo un malentendido en cuanto a qué es lo que buscaba Santiago al venir a México y qué es lo que yo esperaba de eso. Yo estaba pensando en Radio Futura, y él en Juan Perro. Y esa diferencia no nos dejó avanzar, y entonces tuvimos que buscar otra cosa qué hacer. Me acordé de una idea que tuve hace tiempo, desde los días de *Avalancha de éxitos*, cuando hicimos "Chilanga banda": que Café Tacvba se convirtiera en el grupo de Jaime López. Un poco recordando ese juego que hicieron Neil Young y Pearl Jam en el disco llamado *Mirror Ball*. Considero a López tan importante para el rock latino como lo es Young para la música anglosajona. Pensé que sería buenísimo hacer algo así: canciones de Jaime, con él cantando y nosotros como su banda. Pero eso quedó como una idea nada más. Y, cuando estaba esto de la FIM, que se tenía la necesidad de tener algo especial, me acordé, lo puse en la mesa y funcionó. En ese momento Café Tacvba estaba en sabático y yo no quería decirles "oigan, seamos la banda de Jaime". Pero propuse, "está esta idea, ¿qué onda?, ¿nos juntamos?, ¿sí pueden en alguna rola?". Al final aceptaron gustosos Quique, Meme y Rubén. Invité también a Ramiro del Real en la guitarra y a Andrea Balency en el acordeón. Y después, el último que se sumó fue el Sr. González. Músicos que, aparte, son amigos, con quienes hemos trabajado en

algún momento. Digamos que la más nueva fue Andrea, cuyo contacto se dio por mi hermano. Quique estaba produciendo el disco de Torreblanca y allí la había conocido. Hablamos que podíamos incluir ese sonido del acordeón en algunas canciones de Jaime. Quique me dijo que ella tocaba muy bien, cantaba, y que aparte estaba muy guapa. Y entonces se quedó.

Hasta antes de llevar a cabo este espectáculo en conjunto con López, ¿qué era lo que les llamaba la atención de su trabajo?

JUGAR CON LETRAS, RITMOS, INFLUENCIAS Y NO LLAMAR ROCK NADA MÁS A LA MÚSICA...

Joselo: Lo que yo conocía de López era lo que pasaban en la televisión, de la época de "Ella empacó su bistec", del disco de *La primera calle de la soledad*. Recuerdo haberlo visto en la OTI, concursando con "Blue Demon blues". En algún programa del 13 o del 11 salía cantando con su guitarra o a *capella*. A mí siempre me ha gustado el rock nacional, el rock en español, entonces me gusta lo que se puede hacer con el español. Y escuchando a Jaime López, yo decía "esto es lo que se tiene qué hacer o éste es un buen camino para usar el español con el rock". Desde bien chico percibía eso, que lo que estaba haciendo Jaime tenía mucho valor, en términos de letras y también de ritmos. No me choqueaba que cantara una cumbia, yo estaba perfectamente abierto a eso. Fue algo que después hizo Café Tacvba. Jugar con letras, ritmos, influencias y no llamar rock nada más a la música, sino dejar que la música pudiera jugar con todo. Y teníamos un sentido del humor muy especial, él tiene

un sentido del humor que me agrada totalmente, el hecho de que no se tome tan en serio, de que se puede reír.

Quique: A mí me parece que Jaime López es uno de los mejores, si no el mejor, compositor y letrista del rock mexicano. Cuando Joselo me vino con la idea, entre que me estaba platicando para saber mi opinión, le dije: "pero me tienes que invitar a eso. No me estás preguntando. Yo tengo que estar allí. Aunque no quieras te voy a ayudar". Y así fue como fuimos armando cómo podría ser. En ese momento yo estaba trabajando con Torreblanca. Y, con referencias al disco *Nordaka*, fue que sugerí a Andrea Balency para tocar el acordeón. Para mí fue redescubrir algunas canciones de Jaime, y otras descubrirlas porque había un par que no las tenía tan presentes. También compartir con alguien que ya se sabe ha estado en varias etapas del rock y del no rock, y de cosas que evidencian que hay una sabiduría detrás, una capacidad para transformar y enredar el lenguaje. Y no necesariamente como siempre se celebra, por medio del albur o del chiste vulgar. No, hay una sofisticación filosófica en todo lo que dice y hace que hasta me da miedo.

¿Cómo se eligió el repertorio para el concierto, cómo se trabajó en ello?

Joselo: Lo hice yo. Agarré papel y pluma (risas) y empecé a escribir las que me venían a la cabeza, sin irme a considerar ningún disco. Fue cha-cha-cha-cha-cha y escribí como unas quince canciones. Y eso estuvo impresionante, porque si puedes hacerlo así con alguien, significa que tienes buenas opciones, que no necesitas investigar nada sino que todo te viene a la mente. Luego les di un orden y se las mandé a Jaime. Le escribí un *mail* explicándole todo, hablé con él y

me dijo que estaba perfecto, que todo estaba bien y estructurado. “Ya me explicaste lo de Santiago Auserón y todo queda clarísimo”. Y entonces le dije que metiera otra canción, la que quisiera. Y él dijo, “sí, metería ésta y ésta, pero veo perfecto lo que tú quieres hacer, hay unas que hace mucho que no toco pero voy a hacerlas”. Y empezó a jugar con este rollo de ser el “diyei” del disco, el pinchadiscos, jugaba siempre con ese albur. Y funcionó. Ya me habían dicho que Jaime era una persona difícil con la cual trabajar, que de repente había conflicto… Y no, conmigo no. A lo mejor porque yo siempre la hablé muy claro y no había una agenda mía diferente. Fue hacer el concierto y hacerlo lo mejor posible.

Me causa tristeza que éste es un país en el que no le tenemos respeto a figuras como Jaime, a diferencia de los argentinos que le tienen un gran respeto a sus antepasados, y no es que sean tan lejanos. Se presenta León Gieco al lado de bandas nuevas y la gente lo reconoce. Charly García, Spinetta. Si no lo hubiera vivido, no lo hubiera creído. Estuve en un concierto donde estaba Spinetta, que no tenía nada que ver con los demás que tocaban, y la gente estaba feliz escuchándolo y lo respetaban y admiraban. Para mí es triste saber que hay gente que sabe que existe Jaime López, y es gente a la que le gusta el rock, que le gusta Neil Young y Tom Waits. Y que no conozcan a Jaime López es preguntarles: ¿De qué se trata? Quizás hasta yo mismo caiga en esas contradicciones porque mi idea era primero hacer lo de Santiago Auserón. Y, como no se pudo lo de Santiago, entonces hice lo de Jaime, cuando tendría que haber sido primero lo de Jaime. Pero supongo que traigo esta musicalidad a cuestas que no te deja hacer este tipo de cosas.



Álbum en formato vinil *Diciembre 25*, 1995. Se trata del primer álbum en el que Café Tacvba colaboró.

REVÉS / YOSOY
1999

¿Por qué hacer un disco instrumental?

Joselo: En una entrevista que me hacían, un chavo me dijo: "oye, pero es que cuando llegan ustedes al estudio, se ponen a platicar y dicen vamos a hacer un disco totalmente diferente al anterior y vamos a experimentar por aquí". Y yo le digo: "No, no es que platiquemos mucho. A menudo no hablamos de muchas cosas". Yo no recuerdo alguna charla previa en la que hubiéramos dicho que íbamos a hacer un disco instrumental, no. Llegamos al estudio y empezamos a generar ideas y, en cierto momento, me di cuenta de que Rubén no estaba cantando, estaba generando otras cosas. Tal vez después sí lo platicamos: que estábamos haciendo un disco instrumental. Si estamos en un ensayo, cada uno asume un instrumento y tal. Y de repente Rubén no empieza a generar el canto, la palabra. Y tampoco es que alguien más asuma esa parte porque, para mí, es su parte. Recuerdo más las pláticas posteriores que una plática previa acerca de dónde surgió hacer un disco instrumental. Empezamos a ir a El ensayo a generar ideas. Conforme se iban desarrollando éstas, veíamos que eran piezas instrumentales. Así nos dimos cuenta de que estábamos haciendo un disco que no tenía voz. Algunas de las canciones que estaban allí sí tenían frases, pero la idea era que todas estas frases no las iba a cantar Rubén sino alguien más. Invitamos a algunas personas para ello. Invitamos a Ella Laboriel a cantar una parte y eso seguramente está grabado por allí. Invitamos a otra chava, no recuerdo su nombre, una peruana que estaba también cantando por ahí, tenía una voz muy aguda, al estilo de Björk. Pero a la hora de

conformar el disco era tan fuerte la compulsión porque fuera instrumental que esas canciones quedaban fuera de lugar. También se hizo el experimento de que cada quien escribiera una letra diferente para una melodía que había surgido antes. Si revisas el orden de ellas verás que sólo alguna tiene nombre, las demás son números y el número implica el orden en el que las fuimos montando. Hay algunos números que no están. No está, por ejemplo, "La 1". Seguro que fue una de las que quedó fuera. ¿De dónde surgió la idea? No sé, pero lo que sucede con ciertos discos es que sanan el ambiente, sanan nuestra relación creativa, afectiva y de todo tipo. Yo creo que era algo que teníamos que hacer en ese momento para subsistir como banda. Fue tan crudo como eso pueda sonar.
Meme: Todo salió después de la gira de *Avalancha de éxitos* que nos tomó por sorpresa, por todo lo que el disco trajo a nivel de trabajo. Hicimos la gira *ChévereCachaiMachoChidoChe* y estábamos muy agotados. Fue una etapa del grupo, un momento en el que se acomodaron las cosas internamente. Empezábamos a preparar lo que sería el siguiente disco. Ya cada uno de nosotros tenía sus canciones listas. De hecho algunas de esas habían estado compuestas antes incluso del *Avalancha*. Pero cuando nos juntamos para tocar y preparar el nuevo disco, no hubo mucha comunicación. Eso sucede. A veces estamos más platicadores, a veces menos. Empezamos a tocar y, de repente, espontáneamente, porque tampoco somos mucho de palomear, empezaron a salir ideas. Uno tocaba una figura y el otro sumaba. Sin darnos cuenta empezamos a tocar cosas y a desarrollarlas. Y decidimos terminarlas. Al día siguiente lo hicimos igual. Y para cuando nos dimos cuenta, teníamos dos o tres cosas instrumentales. Pensamos que podíamos hacer un E.P. sin saber muy bien todavía cuál iba a ser la finalidad de esas ideas. Y resultó que la música fue

abriendo el diálogo y allí nos fuimos encontrando cómodos, como si fuese algo medicinal. Tomamos ímpetu y le seguimos. *Revés* iba a ser el último disco del contrato que teníamos con Warner. Bien entusiasmados fuimos a presentar los demos que teníamos hasta el momento. El encuentro se dio en Nueva York porque antes la compañía regional del sello estaba en esa ciudad, después se mudó a Miami. Llegamos a unas oficinas en el piso 20 de un edificio en Manhattan, todo bien elegante. Allí estaban el presidente regional de Warner y el que iba a ser el nuevo presidente de Warner México, además de Maribel Schumacher y André Midani. Nosotros estábamos muy entusiasmados con el disco. Pusimos las canciones y, cuando miré las caras de los ejecutivos de Warner, pensé: oh, oh, esto no está tan bien como esperábamos. Acto seguido ellos nos dijeron que estaba muy bonito, pero que desde su punto de vista no era algo que sirviera para editarse como el próximo disco de la carrera del grupo. Y nos pidieron que encontráramos una manera de darle un giro o que diéramos opciones para que lo pudieran trabajar. Nosotros conversamos y llegamos al punto de que íbamos a terminar el disco. Al final, fueron trece o catorce piezas. Y les propusimos que, a fin de editar *Revés*, grabaríamos otro disco, *YoSoy*, para que ambos salieran en conjunto. En un inicio venían en un mismo empaque como si fuera un disco doble, pero nosotros siempre los hemos considerado como dos discos. Entonces, más allá de haber planeado *Revés*, fueron las circunstancias las que nos llevaron a hacerlo.
Rubén: *Revés* fue perfecto porque teníamos la necesidad de hacer un disco instrumental, introvertido, más hacia nosotros. Fue un disco medicinal porque de alguna forma curó el momento por el que estaba pasando el grupo. Yo le doy un valor muy grande a ese disco, lo aprecio mucho.

Podría decirse que *Revés* es un disco de post rock. ¿Qué referentes tenían de este género musical?
Quique: En realidad, mi acercamiento al post rock se da después de que empezamos a hacer *Revés*. David Byrne nos mostró a Tortoise, al que conocía Joselo, pero yo no. Bueno, los dos teníamos referencias de ello. Empecé a interesarme en estos grupos de Chicago de la disquera Thrill Jockey: Tortoise, Jim O´Rourke, Gastr del Sol y todo eso. Sabía que existía algo así. Yo estaba acercándome más a Steve Reich, a los minimalistas, pero del lado de la música clásica, en la que ya se había hecho experimentos tiempo atrás más cercanos a Kronos Quartet que al rock.
Joselo: A mí me gusta tanto la palabra, la melodía, la canción, que el único artista instrumental que me gusta escuchar es Brian Eno y ya. Con ése soy feliz, con ése tengo. No tengo los discos de Esquivel, nunca tuve ninguno de los guitarristas clásicos: los Shadows o Santo & Johnny o los Ventures. Realmente nunca compré discos de música instrumental. Lo que sí nos pasó fue que el documental que hicimos se lo enseñamos a David Byrne en Luaka Bop. Y él no dijo nada, sólo escuchó la música y luego nos trajo un disco. Era Tortoise, el disco del muñequito en la portada. Nos lo mostró sin decir nada y puso la música como diciendo que le sonaba a Tortoise y la oímos. Yo no había oído nada de Tortoise; creo que Quique y Rubén ya conocían del grupo. Pero, reitero, a mí me gusta mucho el formato de la canción, soy feliz oyendo letra y música.

¿Interesaba Luaka Bop para *Revés*?
Joselo: Nunca hemos estado del todo contentos de la forma en que las disqueras gringas, o la parte gringa de la disquera a la que pertenecemos, nos manejan. Esta cosa de que en México salíamos por

WEA, y que en Estados Unidos por WEA Latin. Y WEA Latin lo que tenía en aquel momento era Olga Tañón, cosas de Puerto Rico y salseros que seguramente después se convirtieron en reggaetoneros. Nosotros siempre dijimos que nuestro público era otro, que nuestro espacio era otro. Siempre creímos que quien nos podría entender mejor era Luaka Bop, que tenía rock, world music y conocía mejor ese mercado. A lo mejor ésa era una forma de entrar a la parte anglo, avalados por el figurón que es Byrne. Pero no, resultó que era toda una complicación en términos de políticas de disquera.



Flyer de presentación del disco *Revés/YoSoy*, 1999.

Desde su concepción, ¿qué desafíos suponían que les traería un disco como *Revés* al ser un disco singular? Me refiero a su promoción y venta.

Rubén: Puedo decir que en mi caso particular nunca lo pensé. En realidad nunca me pongo a pensar en ello. De hecho pienso que va a gustar, ése es mi único pensamiento. Porque si es algo que me gusta a mí, pienso que a la demás gente le puede gustar, aunque esto no sea cierto. En realidad, todo lo que hacemos lo hacemos por gusto y no por responderle a una compañía de discos. No sé si alguien haya pensado sobre el desafío. Yo no recuerdo ninguna plática en la que hayamos dicho: "¿y qué va a pasar?". Digo, ya cuando se acercaba el momento de presentarlo, por supuesto que decíamos a ver qué jeta ponen los de la disquera. Y sí, fue maravilloso ver esas caras. No recuerdo si alguien las grabó, si alguien llevaba video, pero sería increíble tenerlas. Pasaba la primera, la segunda, la tercera canción y decían: "bueno, ¿y la letra?". Fue muy gracioso. Pero en mí nunca existió preocupación alguna. Llegaba al ensayo y me ponía a tocar, a desarrollar ideas, eso era de lo único que se trataba sin importar si se iban a vender discos. A fin de cuentas no vendió discos, cosa que obviamente la compañía esperaba, porque pienso que también ellos se cerraron las puertas, dijeron: "no tenemos forma de hacerlo, es muy complicado". En esa época las compañías decían que ese disco no se lo deseaban ni a su peor enemigo (risas). Pero la verdad, yo no pienso que hubiera sido tan difícil venderlo; se trataba de buscar caminos, buscar simplemente a quién dirigir el mensaje. De hecho hicimos un documental acerca de la música popular instrumental para mostrárselo a la compañía y decirles que la música instrumental había existido todo el tiempo y había sido exitosa en el mundo pop.

¿El documental al que te refieres es el mismo que acompaña la salida de *Revés*?
Rubén: No, ese documental lo hicimos para que lo viera la compañía y demás gente que iba a colaborar en el disco. No tuvo ninguna distribución, era hecho en casa. Con nuestros discos hicimos una recolección de la música instrumental que todos conocíamos y que nos encanta. Fue decirles "toda esta música instrumental existe en el mundo pop, no es algo nuevo, no se espanten, relájense". Pero no, no se relajaron.

¿Es *Revés*, al igual como lo fue *Re* por un tiempo, un disco que no se comprendió en su momento, y que incluso no se ha llegado a comprender todavía?
Joselo: A lo mejor todos los discos, algunos más, algunos menos, tienen ese *delay*, así lo percibo. Nosotros nos metemos al estudio, trabajamos en un disco durante un año y cacho, nos metemos en él y nuestro universo se convierte en eso. Sale el disco y por lo general la respuesta del público no es la que esperamos. Nosotros queremos que la gente lo haga suyo, pero la gente va a otro ritmo, igual no son sus canciones ni su creación. Cuando pasa el tiempo la gente lo va captando, comprendiendo. A veces incluso pasan dos discos y la gente regresa al anterior y entiende hasta entonces por qué lo hicimos. Respecto a *Revés*, el hecho de que sea instrumental hace que se tome como un disco incomprendido, pero yo creo que la gente lo entendió bien: "Claro, están experimentando, están haciendo música instrumental". Sí creo que lo entendieron. Para mí, el incomprendido es *YoSoy* porque la gente ni siquiera lo valoró, ni lo tomó como un disco de buenas canciones. Esto no lo digo por mí, hay gente que ha llegado y me lo ha dicho, que es un disco muy bueno y que lo

volvamos a sacar. De *Revés* se habla mucho y es un disco querido, se busca y no existe. Pero de *YoSoy* nadie habla. Por eso digo que ése es el incomprendido. Falta que se escuche y se valore tal cual. Y lo afirmo no porque sea compositor de algunas canciones, sino porque escucho las otras, las de mis compañeros, y las veo increíbles. Están allí y falta darles una relectura. Cuando la gente lo vuelva a oír algo pasará.

Prácticamente sólo tres canciones de *YoSoy* han sobrevivido al paso del tiempo: "La locomotora", "La muerte chiquita" y "Dos niños".

Joselo: Para mí, de allí sobreviven realmente "La locomotora" y "La muerte chiquita". Sobreviven porque fueron sencillos. ¿Por qué lo fueron? Quién sabe. No tengo idea. A veces pasa eso. Ahora, en la distancia, caigo en la cuenta de ello: el sencillo define un montón de cosas. Piensa si vas a sacar un sencillo, a lo mejor ésa es la única canción que va a escucharse del disco y todo lo demás va a pasar al olvido. Quizás cierta gente conocedora va a buscar las demás canciones. En el éxito de un disco se combinan varias cosas: tocar en un *show* canciones que la gente nunca ha escuchado es complicado, sobre todo para el público porque no sabe de dónde agarrarse, aunque sean fans. Quién sabe por qué hay gente que sólo escucha las mismas canciones. Y es complicado también para la banda tocarlas porque parece que no pasa nada. Siempre hemos considerado tocar canciones diferentes, revisitar aquellas que están olvidadas como "El padre", "Árboles frutales", algunas que cierta gente nos ha pedido; "El tlatoani del barrio" del *Re*. Pero cuando las hemos puesto en tocadas pasa algo muy raro: se cae todo. Y es que, al principio y al final somos entretenedores, estamos allí para entretener. Y a lo mejor por eso se carga todo a los sencillos y a las canciones que tienen video, que pasan

en televisión, que tuvieron aire en radio, que aparecen en los "Grandes éxitos". Que a lo mejor los "Grandes éxitos" no lo son tanto, sino los sencillos, que a veces no es lo mismo. "El baile y el salón", por ejemplo, es una canción que no fue sencillo, pero que se convirtió en una de las que más pide la gente. De hecho, durante mucho tiempo no la tocábamos. Cuando comenzamos, nosotros queríamos grabar todo igual que como lo tocábamos en vivo. Fue Santaolalla quien nos dijo que la tocada en vivo y el disco son dos experiencias diferentes, en todos términos. En la tocada todo es euforia, estás rodeado de luces, *show*, alcohol. Y la parte de un disco es otra cosa: estás en casa al cien por ciento abierto a escuchar, o no; estás escribiendo o haciendo otra cosa. Hay canciones que se prestan para tocarlas en vivo y otras que son para la experiencia de la casa o del iPod. De esa manera entiendo que no toquemos ciertas canciones.

¿Es *Revés* el mayor atrevimiento artístico de Tacvba, el disco que exhibe su lado más oscuro y experimental?

Meme: A estas alturas seguro lo considero así. Y pienso que probablemente hasta hoy en día lo sigue siendo. Y no porque ya no hayamos hechos cosas atrevidas, pero creo que a esa magnitud de experimento no hemos vuelto a hacer algo. Yo tenía tres o cuatro años de no escucharlo y lo hice el otro día. Estábamos montando unas canciones para el nuevo *show* y alguien me prestó su iPod por accidente, y de repente vi que estaba allí, el *Revés*. Me puse a escucharlo y lo disfruté mucho. Y sí está bien interesante, más allá de que la gente lo pueda entender o no. Me pareció que sí habíamos conseguido algo y que probablemente el factor de que no haya voz lo hace oscuro. No hay una voz que esté diciendo nada, ni está la voz de

Rubén que es muy identificable. Yo creo que eso lo hace ser parte de otro ente, de otro Café Tacvba.

***Revés* tiene además la particularidad que retiene esta idea del trabajo de fusión que ustedes habían mostrado en *Re*, pero ahora desde la perspectiva instrumental. Vaya, hay jaranas y otros instrumentos tradicionales. ¿Podría ser considerado como parte del nuevo folclor mexicano?**

Meme: No lo sé. Justamente ahora que lo oí en la distancia, llegué a un definición más o menos por allí. Me di cuenta de que fue una forma espontánea de hacer música con elementos tradicionales. Hay veces que nos preguntamos ¿por qué no ponemos aquí un huapango o hacemos con esto un son? Y eso es más pensado. Pero en *Revés* estábamos entre la caja de ritmos y las eléctricas, y de pronto alguien tomaba la jarana. No estábamos realmente pensando si era fusión o había un género alrededor. Era lo que salía. Algo distinto a lo que hicimos en *Sino*, en el que no nos acercamos a lo folclórico, aunque tenga por allí algún rasgo. Escuchando algunas de las piezas de *Revés* en las que hay jaranas, una que me llamó la atención al volverla a oír es la que tiene los tambores como del estadio, y pensé que eso sí estaba bien marciano. No sé si actualmente pudiésemos llegar a una cosa así, pero me pareció muy interesante. Porque si bien no parece muy tradicional, sí es una cosa muy primitiva, que proviene del origen de nuestra música.

¿Y por qué no bautizar las piezas instrumentales, en lugar de dejarles como nombre el número del orden en el que fueron montadas? ¿No es ésta una sofisticación más de un disco de por sí sofisticado?

Meme: La música tenía que decirlo todo. A veces pasa con canciones o con grupos que hacen música instrumental que le ponen un título y éste ya te está diciendo algo. Es como ver el video de una canción. Tú escuchas una canción por primera vez, pero cuando ves el video ya la canción va a hacerte que lo recuerdes. Y eso te define cómo escuchar la canción. Creo que una canción que tiene un título, tiene ya un mensaje. Eso en relación a no ponerles nombre. *Revés* es el primer ejercicio en donde todo lo que hay lo hicimos entre los cuatro. Una de las condiciones era no traer ninguna idea preconcebida. Nosotros siempre tenemos canciones, ideas, melodías, secuencias armónicas o algo. Y aquí todo se hacía en el momento. Alguien comenzaba a tocar algo, un sonido o una base rítmica, y de allí se generaba todo. A diferencia de todos los demás discos tiene esa peculiaridad.

En ese sentido, ¿*Revés* se reordenó con el fin de que contara algo?

Quique: No, pero creo que tiene una narrativa. No es una historia, pero la forma en como terminó tiene la estructura de una historia. No creo que cuente una historia, aunque sí utilizamos la estructura de desarrollo, tratamiento, conflicto, un par de interludios que llevan a un conflicto mayor y resolución. No me gustaría asignarle la responsabilidad de contar una historia a un disco con esas características, pero sí tiene una narrativa.

¿Hay algún referente visual que acompañe la creación de *Revés*, algunas imágenes aunque fuera en la imaginación suya que ayudaron a su gestación?

Joselo: Para mí, no. Mi experimentación en ese sentido fue no pensar en nada. Me preocupa siempre, de antemano, qué es lo que va-mos a

trabajar en el ensayo. Llegar y proponer una canción, qué arreglo va a tener, todo eso me genera mucho pensamiento, mucho ruido y me pone muy nervioso. El cómo vamos a resolverlo da mucha ansiedad y mucho estrés; el estar allí pensando qué voy a aportar y si voy a aportar algo lo suficientemente bueno o no. En *Revés* eso no importaba, no tenía nada preparado, pero eso era parte del experimento. Consistía en llegar al ensayo sin saber qué iba a pasar y ver qué se me ocurría allí. A veces ni hablábamos. Cada quien tomaba un instrumento y partíamos de un rasgueo que yo comenzaba a hacer en la jarana, o era Meme en el teclado o Rubén haciendo una melodía. A partir de algo que captábamos nos metíamos allí. Y de repente nos veíamos y decíamos "está bueno". Algo visual no tenía.

***Revés* es un disco de rock, de post rock podríamos decir para ser más precisos, pero también tiene mucho de jazz. Me parece que está basado en la improvisación que es muy recurrente en el género, ¿lo ven así?**

Rubén: Sí. Llegábamos al estudio y simplemente nos poníamos a tocar, era básicamente improvisar. En cuanto al jazz no te sabría responder porque yo nunca he tocado jazz, no conozco ese mundo, aunque sí admiro a varios músicos. No sabría decirte. Puede ser. Si el jazz es así, libre, así fue. El chiste era liberarse. Y liberarse de muchas cosas: del mandato del verso-verso-coro-estribillo. Liberarse de eso y de una letra y de una voz que canta. Desacomodar todo, desorganizarlo para volverlo a armar de otra forma, deconstruirlo y volverlo a construir, pero de una forma mucho más libre y

DESACOMODAR TODO, DESORGANIZARLO PARA VOLVERLO A ARMAR DE OTRA FORMA, DECONSTRUIRLO Y VOLVERLO A CONSTRUIR.

lúdica. No en el sentido de broma, sino lúdica en el sentido de disfrutarlo, de dejarse ir, de estar tocando y decir “nos gusta esto”.

¿Había alguna lógica en este juego de improvisación?

Joselo: Lo que funciona en Café Tacvba o lo que nos ha funcionado es: si veo que Quique agarró la jarana, yo tengo que agarrar otra cosa para complementarlo. Si Rubén hace un solo de surf hawaiano, con ciertos pedales funcionando, yo sé que no debo usar esos pedales, porque de lo contrario las cosas van a chocar y no se va a entender nada. No voy a tocar una guitarra distorsionada porque no contrasta. La idea era complementar lo que el otro estaba haciendo. Nos metemos en el lugar donde no estamos, donde no está el otro. Y la idea era hacer algo distinto a lo hecho ayer. De repente proponíamos, “¿y por qué no tocamos todos teclado?” Y todos nos pusimos un teclado enfrente a ver qué pasaba. Creo que ésa no quedó, no pasó nada. Fue a partir de que empezamos a ver en lo que se estaba transformando el disco que llegaron las ideas en términos de sonido. Todo era tener el oído abierto hacia la experiencia sonora. El zapateado es un buen ejemplo de ello. No sé si el que encontró a los bailarines fue Meme, él vio ensayar a este grupo folclórico. Lo hacían sin música, por tiempos. Fue muy impresionante saber que estaban ensayando una canción que escuchaban en su mente.

Si todo se generaba a manera de palomazo, ¿cuándo decidir que la canción debía cerrarse?

Meme: Era muy natural, porque la mayoría de las ideas que hay allí, como los arreglos cuando trabajamos cualquier otra canción, son tal vez muy primitivas. Alguien hacía una figura y eso era suficiente. Yo

empezaba por otro lado, o había un ruido… Como en "Revés" que puse el sintetizador y generé eso: "fufut-fufut". Joselo empezó a tocar y de repente nos dimos cuenta de que la idea estaba resuelta. Lo único que quedaba por hacer era desarrollarla, poner otra parte, pararla, adelantarla. La parte de la composición se resolvía muy rápido, lo que venía después era el arreglo. Hubo momentos en los que a muchas cosas les dimos vuelta y, como en todo, si nos dábamos cuenta de que algo no iba, a lo que sigue. Así fue con el disco.

¿Por qué razón dejar la "13" con letra, y qué significa la frase de su estribillo que alude al título del disco, *Revés*?

Joselo: "Revés" fue una de las canciones que estaban cantadas. Había tres canciones así y una de ésas era "Revés". El título, *Revés*, nació primero en *YoSoy*. Es un palíndromo. Yo llegué con la propuesta. Me empezaron a entusiasmar los palíndromos e hice algunos. Y "Yo soy" me parecía perfecto. Cuando empezamos a trabajar en *Revés*, Rubén dijo que tenía otro palíndromo: Se ve revés. Y fue allí donde nació el nombre. Jugamos con esa frase que venía de Rubén. Y el corito nos lo imaginábamos como un cha cha chá. Pensábamos en los pequeños coros que hay en el cha cha chá, que con dos o tres frases hacen un *hitazo*.

En la "3" participa Güili Damage de Los Exquizitos, ¿cómo se dio esta colaboración?

Joselo: Güili es una figura, un personaje que ha estado rondando a Tacvba desde el principio. Él es sateluco. La primera referencia que tengo suya viene de alguien que me dijo: "¿has visto a un tipo que anda en shorts, con botas vaqueras, en patineta y con un sombrero rarísimo?" Le decíamos el "Chivichús", que era como decir Sid

Vicious, no sé por qué. En esta banda en la que nos llevábamos con el "Negro" y "Micro" había siempre chistes muy locales. Creo que alguien no podía pronunciar bien Sid Vicious y decía "Chivichús". Y le empezamos a decir así a Güili. Lo veíamos de lejos, no lo conocíamos, pero veíamos que era un personaje con un estilo muy propio. Y ya conociéndolo, vimos que le gustaba un rock con mucha onda. Y era como fan de Tacvba, pero no tanto, porque también era crítico hacia la banda. Había cosas que le gustaban y otras que no. Tenía una relación especial con nosotros. Rubén se hizo muy amigo de él, la relación de amistad fue más entre ellos dos. Ya después se hizo famoso por su programa de radio y por Los Exquizitos. En *Revés* quisimos tener ciertos invitados que pudieran aportar algo y para esa canción pensamos en un surf futurista. Entonces Rubén propuso invitar al "Chivis". Y él llegó con su guitarra, se conectó y grabó.

"10" se grabó con la Compañía Nacional de Danza Folclórica, una especie de pieza conceptual. ¿Cómo se hizo?

Meme: Fueron dos partes. Rubén trajo la idea de hacerla con el ballet donde tocaba Alejandro Flores, que ya en ese momento andaba de gira con nosotros. Rubén fue con Alejandro a un ensayo y con una grabadora les pidió que grabaran algunas secuencias de los bailables. Y lo registró, unos cinco o seis fragmentos de diferentes piezas. Ellos zapateando sobre un escenario. Después me trajo la cinta. Y yo sampleé fragmentos en una caja de ritmos y los pegué. Al día siguiente la escuchamos e hicimos unas modificaciones de longitud.

¿Hay otra pieza también con el cuarteto de clarinetes, quién la aportó?

Meme: Queríamos abrir el espectro de la instrumentación. Como nosotros no tocamos un clarinete conseguimos a alguien que lo hiciera. Gustavo propuso que "La muerte chiquita" se la diéramos al Cuarteto Kronos, con el que entonces él estaba trabajando en su disco *Nuevo*. Y fuimos a los estudios cuando hicieron la sesión de grabación. Se hizo en San Francisco, al norte, en los estudios Skywalker Ranch de George Lucas. Tienen una sala enorme en donde hacen los *scores* de las películas. Allí cabe una pantalla de cine monstruosa. Aparte de la experiencia de estar con Kronos, otra experiencia fue el poder haber estado allí. En parte "La muerte chiquita" fue también un reflejo de lo que habíamos hecho en *Re*, donde hay participación de un trompetista, un saxofón barítono y un percusionista, instrumentos que nosotros no estamos habilitados para ejecutar. Pienso que dentro de lo oscuro que pueda resultar *Revés*, estas dos piezas, la de los clarinetes y la de Kronos, lo abren un poco y lo llevan a otra textura.
Joselo: A mí me invitaron al examen de estos chavos que tocaban clarinete, iban a tocar en un antro, los oí y me parecieron buenísimos. Me dieron su dirección y después, cuando ya estábamos haciendo *Revés*, le platiqué al grupo sobre ellos. Eran amigos de alguien del Café de Nadie.

Rubén trabajó en el arte de *Revés*, ¿dónde se inspiró? Es un diseño muy original.
Rubén: Eran casi todos recortes de periódicos y revistas. Recuerdo que lo que hicimos fue totalmente dadaísta: recortar palabras e irlas pegando. Fue hablar de la sobresaturación de información, ése fue el sentido de la gráfica del disco, del "revés" en el que vivimos.

¿Podrías profundizar en esa idea: el "revés" en el que vivimos?
Rubén: Pienso que vivimos en el mundo del "revés", en el que todo es muy absurdo y que la sobresaturación de información solamente termina en "no sé nada", "no entiendo nada", "no conozco nada". Todo es superficial. No hay esencia, no hay conocimiento de la información. O sea, hay información pero no conocimiento. Ése era el propósito del arte: llenar de imágenes.

¿Y el arte de *YoSoy*?
Rubén: Como era un disco cantado había que hacer lo contrario, e hicimos un juego de opuestos complementarios. El disco instrumental hablaba de la sobresaturación de la información, de alguna forma justificando el que fuese instrumental, como una página abierta, un lugar en el que puedes dejarte ir, viajar, poner allí tus pensamientos y sensaciones sin que nada más los obstruya. Por eso también los nombres de las canciones fueron así. "La 3", punto, no hay más. No había de dónde agarrarse y uno tenía que crear sus propios asideros a la música, a la fantasía que ésta creara. Y el disco con canciones era lo contrario, como un mundo de fantasía, libre, abierto, sin retícula.

"Guerra" y "El ave" son las canciones que aporta Rubén para *YoSoy*. Ambas tienen una especie de símbolo en lugar de su nombre escrito en los créditos del disco. ¿Qué significa?
Rubén: Mucho tiempo antes de que hiciéramos *YoSoy*, como en el 96 o 97, empecé a pedir a los demás que me prestaran sus demos y con ellos hice un casete, con las diferentes canciones de cada uno de nosotros. Y ese casete me encantaba. En esa época yo fumaba bastante marihuana y me hacía viajar bien cabrón. Recuerdo que íbamos

mucho a Chile. Un día llegamos a Antofagasta, me parece, y en el lobby del hotel había un piano. A lo mejor lo que te digo mezcla imaginación con realidad, pero creo que allí grabé las canciones de Meme. Me acuerdo que estaba tocando el piano y había una ventana abierta y la cortina volaba. Fue un momento muy chingón. Y ese casete me encantaba porque cada uno creaba un ambiente bien diferente. Cada quien había usado su grabadorcita. Había una clásica que usaba Joselo en la que se ponía a grabar con su guitarra. O Quique con su porta-estudio. Cada canción tenía un sonido bien diferente y el disco me encantaba, me fascinaba. Se lo comenté a Gustavo, el hecho de que cada canción tenía sónicamente un espacio propio. Y de allí se rescató esa pieza instrumental chiquitita, que era uno de esos momentos que tenía el casete. Y, en cuanto a los símbolos, los grafismos, era como lo mismo, hacer links gráficos y conceptuales entre uno y otro disco, como decir no tiene nombre, es nada más un grafismo.

¿Cuáles canciones aportó Meme para *YoSoy*?

Meme: "La locomotora", "El polen", "El río" y "El espacio". Se compusieron en 96, 97. No recuerdo si alguna la compuse después. De la que más me acuerdo es de "El espacio". Estaba averiguando cosas en relación a mis sensaciones de cómo me ubicaba como individuo. Me acuerdo que siempre, desde niño, me impactó la sensación del universo, de lo infinito, de cuándo se termina y de cuándo iba a terminar yo también, en qué momento se acaba la tierra, en qué momento se iba a acabar mi vida en cualquiera de sus formas, y eso me creaba una especie de sensación muy intensa. Una vez que estábamos de viaje, en Perú, nos llevaron a recorrer no me acuerdo qué y veníamos de noche viendo el cielo despejado, en las montañas,

en los Andes. Nos detuvimos un ratito y nos tiramos en el piso a ver las estrellas. Ese momento me inspiró para hacer esta canción. Yo pensaba, "no soy nada ante esto", pero al mismo tiempo yo era todo para mí, y no puedo dejar de apreciar el todo para mí, pero tampoco puedo dejar de apreciar que soy insignificante para toda esa masa. Entonces, ¿cuál es la relación de ir y venir? Eso me detonó algunas cosas. Y también "El río", "El polen" y "La locomotora" son como de cuestionamientos de mí hacia la vida y el entorno.

"La locomotora" fue el primer sencillo del *YoSoy* y quizás su tema más popular.

Meme: "La locomotora" fue el segundo sencillo. Lanzaron "Revés" y luego tomaron un sencillo del *YoSoy*. Creo que, como cualquier canción, cuando se escoge para que sea promovida es porque la compañía lee que puede tener posibilidad de que algo suceda. Y ya si sucede más o menos depende del público. Pero sí creo que en ella había una continuidad, desde *Re*, una cuestión melódica y los cambios en la armonía o en la secuencia, al final sobre todo.

¿Qué es "La muerte chiquita"?

Quique: Esta canción está dedicada al amor y al orgasmo. No sé quién lo dijo, he oído que los franceses le llaman así. Me encanta la idea del orgasmo como un acercamiento a la muerte. Es una canción de amor con imágenes cercanas a esa poética de los valses istmeños.

¿Cómo es que la canción llegó a Kronos Quartet?

Quique: Cuando se pensó en Kronos para invitarlos a interpretar su versión, tenía el interés de acercarnos a ellos, pero también la intención de darles la canción y dejar que hicieran lo que quisieran.

Lo mejor fue que con ese mismo ánimo de experimentación no dirigiéramos nada. A ellos les gustaba la canción pero no estoy seguro de que hubieran tenido un acercamiento a la letra, que creo que es algo importante. En la versión original hay algo interesante, un cruce de ritmos. Esta canción está compuesta como un vals, pero a la hora del arreglo con el grupo parece más un blues o un rock lento. A mí me costó mucho trabajo aceptar ese arreglo y perder el vals. Durante algunos tratamientos, con mis compañeros, no estaba nada seguro de que ésa fuera la forma que debía tener. Al final quedé muy contento de haberme tragado la voz del autor que quiere proteger a su canción. Es el mejor ejemplo que tengo de que hay que permitir que las canciones crezcan por donde tienen que crecer.

En ese sentido, ¿cómo funciona el grupo a la hora de trabajar en conjunto sobre una canción? Alguien llega con ésta y los demás aportan, supongo, pero ¿en qué momento el autor debe soltar y escuchar la voz colectiva?
Quique: Se da a diferentes niveles ese momento de soltarla. Hay quienes la soltamos desde un principio, quienes la soltamos al final y quienes no la soltamos. Hay veces en que uno llega y dice “ésta es la canción y háganle como quieran”. A veces es más fácil permitir que los demás hagan y deshagan, aunque cuesta trabajo aceptar que deshagan. Pero hay quienes decimos que tal es la idea central y que queremos que así se conserve.
Rubén: Yo creo que esto ha venido cambiando todo el tiempo. Ha habido momentos en los que cada uno de nosotros, como dueño de la composición, se abre o se cierra más a la colaboración de los demás. Pienso que en general tenemos la sensación de que es en el grupo en

donde las canciones llegan a un mejor término, que consiguen un mejor desarrollo, tanto musical como conceptual y letrístico.

"Esperando" es una canción cuya letra parece más ser un recado. ¿Qué hay al respecto?

...ES EN EL GRUPO EN DONDE LAS CANCIONES LLEGAN A UN MEJOR TÉRMINO.

Quique: Hay una canción de los Beach Boys del disco *Friends* que se llama "Busy Doin' Nothin'" con Brian Wilson diciendo: "estaba aquí ocupado haciendo nada. A ver si puedes venir. Pensaba llamarte, pero perdí tu teléfono. Y te voy a volver a llamar...". Y empieza a dar unas instrucciones: "Te marco y te dejo estas instrucciones para que llegues. Sigue el camino y vas a ver una bardita blanca, tienes que dar vuelta a la derecha...", así. Y me gustaba esa idea de estar ocupado haciendo nada. Y dar instrucciones de cómo llegar. La mía no está compuesta para nadie en especial. La hice en un periodo en el que estaba solo y quería estar así, e hice el experimento de cómo tendría yo que dar las instrucciones para que pudieran llegar a mi casa, a mi departamento de aquel entonces en la Condesa. La semana pasada alguien me dijo que había ido al departamento donde vivía y que la persona a quien se lo cedí, le había puesto la canción para saber cómo llegar. "Esperando" obedeció también a la propuesta del grupo de hacer una canción en la que uno cantara solo y la hice con el contrabajo y nada más.

¿Se recuperaron del pasado todas las canciones de *YoSoy*?

Quique: No recuerdo exactamente en qué temporada, cuando estábamos haciendo *Avalancha*, empezamos a hacer demos de canciones. Habíamos iniciado el proceso de mostrarnos canciones y grabar algunas. La compañía nos pidió que les contáramos qué íbamos a hacer, cuándo grabaríamos el disco y cómo arreglaríamos los presupuestos. A ellos les urgía un disco y vino *Avalancha*. Fue allí cuando surgieron complicaciones en la relación con la disquera. Revisamos nuestro contrato, hablamos de cosas con las que no estábamos a gusto y se puso difícil la situación. *Revés* es también una respuesta a eso. Pero una vez que lo hicimos y lo presentamos, la gente de la disquera dijo que había necesidad de "canciones como las que hacíamos". Y ésa fue una motivación para decir que las canciones que luego conformaron *YoSoy* estaban buenas y que no les habíamos dado la oportunidad de salir, de desarrollarse y ser grabadas. Entonces propusimos el lanzamiento simultáneo, doble. Justificamos terminar esas canciones y resultó. Es algo que yo no volvería a hacer: permitir que unas canciones maduraran, armarlas y dejarlas ahí abandonadas para ir a otro proyecto, y luego regresar por ellas. Pero en este caso, fue por una cuestión circunstancial.

En *YoSoy* Rubén encarna a "Amparo Tonto Medardo In Lak'ech", quizá su alter ego menos recordado y el nombre más extraño, sin duda.

Rubén: No recuerdo en qué eventos sociopolíticos andábamos en esa época, me refiero a todos como país. Recuerdo que hubo un amparo judicial que era totalmente absurdo. No recuerdo de quién era. Era algo absurdo porque se trataba de alguien que estaba notablemente involucrado en un caso, no sé si de corrupción o alguna fechoría de esas que suelen hacer los que se hacen llamar dirigentes políticos. Y de

allí yo dije "Amparo Tonto". Era como hablar de lo absurdo de los amparos. El "Medardo" era porque allí traía el gusto por Ítalo Calvino y por el personaje de uno de sus libros, Medardo, el Vizconde demediado. "In Lak'ech" es maya y significa "soy otro tú". En realidad no duró nada, duró lo que ese disco. Esos dos discos son los más oscuros de Café Tacvba, los que menos recuerda la gente. A la vez, quienes los tienen, han creado cierto culto alrededor de ellos.

***Revés/YoSoy* se presentó a través de un documental, un mediometraje en el cual se utilizaron las piezas compuestas. ¿Qué los impulsó a realizarlo?**

Meme: Nosotros le pedimos a la compañía que el primer sencillo fuera de *Revés*, para hacer una declaración bien fuerte. Y que, en vez de hacer dos o tres videos, hiciéramos un cortometraje sobre el disco. Creo que fue idea de Rubén. Contactamos a Adolfo Dávila y comenzó a ir a El ensayo cuando estábamos escuchando el disco. Él planteó todo en un sentido más cinematográfico. Y los de la compañía también se espantaron. De allí hicimos un video que duró tres minutos, que escogieron no muy contentos para "Revés". Y eso fue lo primero que salió. Era algo poco convencional y para la compañía nada comerciable. Pero siento que a partir de allí el grupo fue visto de otra manera. Nos significó una columna fuerte para que pudiéramos seguir experimentando. Pudimos comprobar que lo hicimos y que seguimos haciendo música y tocando. Nada acabó allí.

La idea de estos dos álbumes, un disco instrumental y uno de canciones, ya entendida como un producto final. ¿Hasta qué punto hay una simbiosis entre ambos?

Quique: Había una necesidad de justificar la relación de ambos proyectos, había que unificarlos y eso tuvo un proceso bastante largo, de más o menos un par de años, incluso más. A mí me parece que funcionan muy bien, pero eso lo digo desde el criterio del creador. Yo los sigo viendo y estoy plenamente satisfecho con estos guiños que hicimos. Hay un fenómeno rarísimo de este proyecto que, como se hizo por cuestiones estrictamente comerciales para que tuviera mejor venta, fue el que incluye los discos que menos se han vendido del grupo y los que menos difusión tuvieron, ya sea en edición doble o por separado. No sólo porque la disquera haya hecho un menor esfuerzo, estoy seguro de que ni lo hicieron. Pero tampoco el público hizo el esfuerzo por alcanzarlos. Siendo un disco instrumental, nosotros sabíamos que tendría dificultades para ser difundido en los formatos de los medios: estaciones de radio, canales de videos, etcétera. Y la forma en que tratamos de hacerlo fue con un video y el cortometraje. Por su parte, *YoSoy* tenía canciones que sí entraban en esos formatos pero aún así la gente no enganchó en el momento. Hay una parte del público que estoy seguro que dijo que no se iba a acercar al disco por ser instrumental. Creo que además en esa etapa se rompió algo o el público se alejó, no sé. No había tantos espacios ni tampoco tanto público. Cayó Culebra. Cambiaron los formatos de MTV como el escaparate del rock latinoamericano. Si mal no recuerdo en aquel entonces todo mundo estaba escuchando electrónica. Incluso mucha gente consideró a *Revés* como el disco de electrónica de Café Tacvba. Y yo nunca estaba de acuerdo con ello porque los elementos electrónicos, como la caja de ritmos o el teclado *sampler*, siempre estuvieron allí; tal vez en *Revés* se hicieron más presentes al quitar la voz y la letra. Pero el disco también tiene elementos acústicos y electroacústicos. El contrabajo y la jarana están

allí. Y es, más o menos, el mismo sonido que tiene el disco *YoSoy* que no es considerado electrónico. Podría incluso decir que *Revés* es el disco más electroacústico que tenemos.

Otra paradoja que veo es que si bien fueron los discos que menos se vendieron, *Revés* es el disco que más críticos nos ha ganado a la hora de que empezó a ser reseñado en otras partes. Sabemos que la crítica en México es muy limitada, y la crítica de rock no lo entendió ni le interesó entenderlo. Pero en Estados Unidos nos ganó un estatus que no sabíamos que podíamos llegar a obtener con un experimento de tal naturaleza. A la fecha nuestra disquera sigue utilizando *quotes* que salieron por *Revés*. Si el *Re* es un punto muy alto en cuanto al mestizaje, *Revés* es el punto más alto de experimentación. Puso en claro que nosotros no estábamos siguiendo modas ni buscando *hits*. Visto desde fuera siento que *Revés* opacó a un gran disco que es *YoSoy*, en el cual hay también un gran nivel de experimentación dentro de la música tradicional. En *Re* vamos hacia los ritmos, nos apropiamos de estilos vernáculos, y en *YoSoy* ya no tenemos esa necesidad de demostrar nada y la fusión surge más naturalmente, se da de manera más sutil. Estoy muy orgulloso de *YoSoy*, me gusta cómo suena, tiene una atmósfera muy particular que no tienen los otros discos de Café Tacvba.

Además de la inclusión de "La muerte chiquita" en ambos discos, ¿qué otras correspondencias tienen a nivel musical, conceptual?

Quique: El título. *Revés* surge de un palíndromo: "se ve revés". *YoSoy* también es otro palíndromo. Los dos tienen contrapuestos interesantes. Se podía pensar que, siendo instrumental, *Revés* es más evocativo, pero me parece todo lo contrario, más urbano y caótico. Y *YoSoy* es el evocativo, el de los mensajes. Tal vez no tienen tantas

ligaduras y en nuestra imaginación quisimos hacer que se parecieran más.

¿Su propio carácter experimental?
Quique: Sí, en *YoSoy* hay un par de momentos que son tan experimentales como algunas de las cosas que están en *Revés*. Uno es una parte instrumental hecha por Rubén con una grabadora de casete. "Esperando" es una canción mía, yo canto con el contrabajo. Había una necesidad de decir que somos un grupo y que los cuatro aportamos, eso es obvio y natural. Pero aquí lo forzamos a que cada quien tuviera una canción. "Lento" es la canción de Joselo, fue hecha con un par de guitarras. Y sí, las canciones de *YoSoy* pudieron haber sido instrumentales o tener este carácter experimental que también tiene *Revés*.

¿Descatalogó Warner a *Revés*?
Rubén: Sí, ya no existe.

¿Cómo se hicieron los videos de *Revés/YoSoy*?
Meme: Todos los dirigió Rubén. "La locomotora" fue su primer video como director. Anteriormente él se había involucrado en los videos, pero éste fue el primero que hizo solo. Después fueron "La muerte chiquita" y "Dos niños".

¿Qué puntos de contacto había entre *Revés* y el documental que realizaron?
Rubén: Fue todo un mediometraje que realizamos. Tenía puntos de contacto como lo de la saturación de la información, el seguir hablando de ciclos, de la conexión en la que vivimos, esa

interdependencia. Pero también era muy libre, tenías muchas cosas libres.

***Revés/YoSoy* cerró también la relación con Warner.**

Quique: Sí. Las compañías son todas iguales, aunque hay personas diferentes dentro de ellas, personas que pueden tener una visión y ayudarte o no hacerlo. En el mejor de los casos en las compañías hay también interlocutores y hay críticos y seguidores de tu música. Ellos tendrían que ser una especie de guía, de psicólogo y saber traducir lo que hacemos. Nosotros hacemos música, no discos. Ahora ya ni siquiera necesitas hacer discos. Cuando pienso en la crisis de las compañías, pienso en el dinero que manejaban antes, en el poder que tenían y sus posibilidades. Estoy seguro de que hemos estado en manos de gente que no ha sabido muy bien qué es Café Tacvba. Para mí mismo es difícil entender cómo nos vemos desde fuera y cuál es la mejor manera de hacer llegar nuestra música al público que quiere escucharnos. Será que dentro de estos corporativos nadie entiende de qué estamos hechos del todo. No obstante, eso siempre nos ha ayudado a que no se metan demasiado con nosotros, con nuestro trabajo. Recuerdo que cuando entramos a Warner, con el primer disco, no teníamos idea de qué posibilidades teníamos de vender y ellos no sabían que ya había un público que nos seguía a los conciertos. Cuando hicimos la presentación del disco llegó una persona de la compañía y nos pidió que por favor no tocáramos "María", porque ellos iban a destaparlo como segundo sencillo. Y le dijimos que llevábamos dos años y medio tocándola. Eso hizo darme cuenta de que no sabían nada del grupo.

Al paso del tiempo qué piensan sobre *Revés*, ¿le darían una segunda oportunidad, lo acercarían de nuevo al público de Tacvba?

Rubén: Algo interesante de *Revés* es que casi nadie sabe que es nuestro. Nosotros pedimos a la compañía que el disco fuera nuestro y ellos, con la poca valoración que le dieron, dijeron que sí, que hiciéramos lo que quisiéramos con él. Así como Zapata dijo "la tierra es de quien la trabaja", nosotros dijimos "el *master* es de quien lo trabaja". Y el disco es nuestro. Estamos en posición de reeditarlo en el momento que queramos y donde queramos, pero quisiéramos tener el complemento del *YoSoy*, que ése sí le pertenece a la compañía.

Meme: Seguro. De hecho tenemos el plan de reeditarlo. Obvio que trataremos de colocarlo donde mejor lo traten y que la gente pueda tener acceso a él. Ese disco es el único que es de nosotros. La mayoría de los artistas cuando firman un contrato, en especial con una multinacional, casi todos sus derechos se pierden para siempre. Este disco hace poco regresó a nosotros y por eso podemos disponer de él para editarlo donde queramos. Y con esa libertad vamos a buscar que tenga un mejor entorno.

Ambos se editaron por separado en algún momento, ¿cierto?

Rubén: Sí, tiempo después. Pero de todas maneras ya no sacan ni uno ni otro. Curiosamente cada uno de los discos cumplió su misión. *YoSoy*, que la disquera calificó como un disco de transición, fue como un escalón del pasado para llevarnos al futuro. Generó algo muy gracioso. Y ese disco, para mí, tiene su lugar y su momento, su función muy clara. Y para mí no es necesario que comparta con *Revés* porque también ese disco es así. Claro, cuando los estábamos haciendo, luego de terminar *Revés* y comenzar *YoSoy*, creamos unos

links musicales entre uno y otro para darles un enlace en el tiempo. Pero no hay más que eso, todo quedó como en dato de trivia.

¿Por qué el *tracking* de la última canción del disco se fragmentó de tal manera que más que una canción parece muchos segmentos ligados?

Meme: Para probar y hacer experimentos. De hecho, en esa época no se daba tanto ese asunto de "lo pasé a la computadora", sino más bien se quemaban los CDs. Pero cuando los quemabas se hacían espacios entre *track* y *track*. Entonces todo mundo decía que era terrible escuchar la última canción, que se estaba fragmentando todo el tiempo. Fue una idea de Rubén, me parece, que siempre estaba relacionando cosas con las culturas indígenas, y todo esto tiene que ver con la numerología y los calendarios. Dijimos que el disco debía tener 52 *tracks*, pero no teníamos 52 canciones, así que había que hacerlo de algún modo. Ya cuando estaban haciendo el *mastering*, nos preguntamos si eso podía hacerse sin alterar el audio. Y el ingeniero, Tom Baker, preguntó "¿para qué lo quieren así? Y nosotros, "tú pónselo". Y él, "¿están seguros?". Y nosotros, "sí". Finalmente Gustavo le dijo que tenía que hacerlo. Aunque alguna cosa le pueda parecer descabellada, él siempre termina apoyándonos.

La inclusión de las piezas de *Revés* en el directo de Tacvba generan un momento especial que se segmenta dentro del concierto. ¿Qué les ha significado tocar éstas en vivo cuando lo han hecho?

Joselo: Tocamos poco ese disco. Siendo el grupo que somos, pasar de tocar "La ingrata" a tocar *Revés* sí es un salto cuántico muy fuerte. Pero tampoco hemos querido dejarlo fuera. Yo me acuerdo que

mucha gente decía que era un disco imposible de tocar. No obstante nosotros podíamos hacerlo sin ningún problema. A lo mejor, en la época en que salió, la parte técnica no nos permitía tocarlo todo. Me refiero a sonorizar la jarana, el guitarrón que Quique tocaba, todo eso no se podía hacer como ahora. Se necesitaban muchas cosas alrededor, tal vez cosas visuales, alguna puesta en escena de algo. No tengo idea por qué lo consideramos como una sección aparte de los conciertos, no sé por qué nunca lo hemos intercalado.

¿Qué les dejó *Revés* como herencia?

Rubén: Me encanta el disco. Por un lado por la visión artística que tuvimos en el momento y, por otro, por el valor que tuvimos de defender esa visión artística. No sé si sea lo más importante pero fue medicinal. Allí me quedó claro que la música puede ser medicina y que puedes curarte a través de tu actividad. Nos curamos y, cuando regresamos, hicimos cosas con otro ánimo. Era muy curioso porque oíamos que cierta gente decía que el siguiente disco de Tacvba, después de *Revés*, iba a ser más pop. Y yo me preguntaba por qué lo decían. Igual sí puede haber críticos que pueden ver hacia adelante, pero no sé por qué lo dirían. Si venía por el lado de la presión de la industria, no era así. En realidad fue que aquel momento de introspección lo trascendimos con ese disco. Lo pusimos allí y después de eso nos liberamos de muchas cosas. Sanados nuevamente, al menos yo, pude regresar al verso-verso-coro-coro sin mayor bronca. Y de hecho en *Cuatro caminos* por primera vez agarramos un 4/4 directito y dijimos: "¡qué chingón!". La relación con la música que en un momento dado estábamos teniendo, o la manera personal que yo estaba teniendo con la música, la sané. En otros días pensaba: qué hueva que después del verso venga el coro, me da hueva la música

pop, que sea tan dictatorial, que tiene que durar tanto y que tiene que ser así. En ese momento fue decir "me valen madre los versos y me valen madre los coros y me vale madre la duración". Lo único que quiero es tocar. Eso es lo que más valoro de *Revés*.



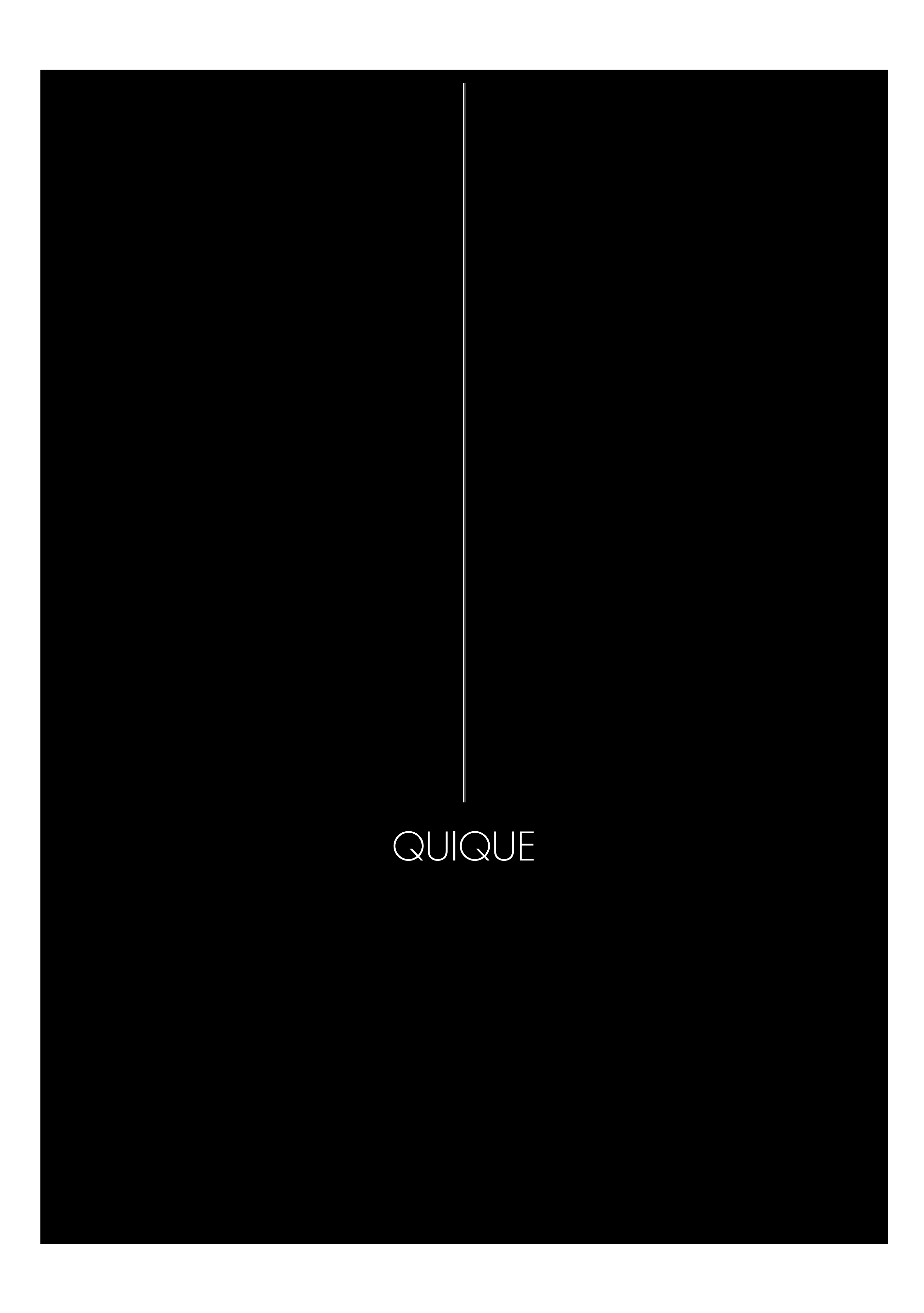
Boleto de concierto del disco *Revés/YoSoy* en el Teatro Metropolitan, 1999.

Meme: La canción no requiere de un buen instrumentista o de una buena ejecución. Nosotros nunca nos hemos considerado grandes instrumentistas, pero creo que *Revés* nos dejó demostrar que sí somos instrumentistas y quedó como un ejemplo de que por medio de la música expresamos algo. Responde a los principios de lo que es Café Tacvba, es decir, utiliza las herramientas que tiene a la mano para decir lo que tiene que decir en conjunto. Así fuimos al principio, de una manera muy simple: una caja de ritmos, un tololoche, una guitarra acústica, un melodión, la voz y se acabó. Esa fue la forma que tuvimos para decir las cosas. Y con *Revés* nos descubrimos como artistas más complejos a nivel musical. Lo que instrumentalmente está

ocurriendo allí no son cosas muy complicadas, pero están configuradas de tal manera que lo son. Creo que los arreglos son mucho más complejos que todo lo que habíamos hecho, y que después nos dieron pie a que otras cosas que hicimos nos resultaran más fáciles o no nos parecieron tan extremas. Por ejemplo, en una canción, Rubén toca los teclados, Quique la guitarra, yo la jarana, y eso no se había puesto antes en claro. En otras palabras se abrió la cancha e hicimos de todo. Y creo que el hecho de que no hubiera letras ni voz relajó la cosa. Fue como estar en un salón de juegos al que cada uno de nosotros podía entrar y tomar lo que quisiera a capricho. En la formación más ortodoxa del grupo no es tan fácil pedir prestado el micrófono o el teclado. Pero en ese momento estuvimos muy libres. Y eso fue lo que nos dejó *Revés* como herencia para todo lo que vino después.

¿Y qué sensaciones les dejó el impacto que tuvo *Revés* a todo nivel, es decir el poco interés de la disquera, la incomprensión del público, la indiferencia de la prensa nacional, etcétera?
Quique: No puedo decir que nos dejó un mal sabor de boca. A mí el grupo me demostró, yo me di cuenta de que éste era un proyecto que quería seguir corriendo riesgos. No fue una situación nada cómoda la que vivimos: estar sentados en una mesa con directivos y abogados hablando de cosas de las que yo creía que no tenía nada que ver. Arriesgando entre comillas, porque para nosotros no era así, nuestra carrera y las posibilidades de seguir ejerciendo nuestro oficio con los beneficios que ya habíamos captado desde años atrás, y negociando un texto que podía hacer la diferencia entre el dinero y el no dinero necesario para poder seguir haciendo lo que hacíamos. El mayor recuerdo que tengo es el de la música. Hicimos algo que nunca supe

que llegaríamos a hacer y sigo estando muy orgulloso del trabajo que hicimos. Creo que también tomamos decisiones correctas en cuanto a todo lo extra-musical del disco. Para mí, el saldo fue: con estas tres personas quiero seguir corriendo riesgos.


QUIQUE

IBA CON OTROS NIÑOS A RECOGER CADÁVERES DE MURCIÉLAGOS Y JUGAR CON ELLOS.

¿Qué recuerdos guardas de tu infancia?

Aunque vivimos en varias colonias, yo solamente guardo el recuerdo de una colonia petrolera, la 18 de marzo, en Minatitlán, Veracruz. Ahora parece ser que hay otra nueva 18 de marzo, yo me refiero a la antigua. Es una colonia que fue construida por los ingleses que eran dueños de los pozos petroleros y las casas son todas de ladrillo rojo. Tienen dos o cuatro aguas y desván. Recuerdo haber vivido en alguna. Pero donde están más marcados mis recuerdos es en otras que construyeron ya en los sesenta. Era una colonia enrejada, cuidada con casetas, tipo inglés, todo estaba deteriorado. Había un club, que era el de los petroleros, el antiguo club de los ingenieros ingleses. Tenía canchas de tenis en pésimo estado. Dado que estaba enrejada, era una comunidad muy cerrada y el contacto con la naturaleza, por mínimo que fuera, la cantidad de árboles que había en la zona, permitía convivir con muchos animales: ranas, tlacuaches, tejones. Había gente que tenía monos, mapaches. Estuve allí hasta los 6 años y tengo recuerdos muy vívidos de entonces. El ir a un pequeño parque que era conocido como "Los chicozapotes" porque había árboles de éstos. Subías a ellos, tomabas el chicozapote y te lo comías. De

repente empezaba a soplar un aironazo. Y los vecinos salían con cubetas a recoger mangos. O perderse con varios amigos, con salero y un poco de chile piquín para recoger tamarindos. También iba con otros niños a recoger cadáveres de murciélagos y jugar con ellos, espantar niñas y colgarlos en los mosquiteros.

¿Cómo era en aquellos años tu relación con Joselo?
Fuimos muy unidos en aquel entonces. Teníamos muchos amigos, éramos una pandilla de doce, quince niños con edades de doce, trece años; los más chicos tenían cuatro. Hacíamos muchas cosas juntos. Nos llevábamos bien.

¿Qué pasó después de Minatitlán?
Transfirieron a mi papá a la Ciudad de México, nos mudamos directamente a Naucalpan, a El Mirador, que no es precisamente Satélite pero que está en la zona. A tal grado me parecía fría la Ciudad de México que para ir a la escuela, mientras todos los niños iban con suéter, nosotros íbamos muy abrigados. La recuerdo como una ciudad gris, pese a que aún no estaba completamente urbanizado el fraccionamiento donde vivíamos, pero no se comparaba con el verde de Minatitlán. Había muchas leyendas urbanas en Veracruz sobre lo que pasaba en la Ciudad de México, sobre pandillas y violencia. Ya desde entonces se hablaba de que ésta era una ciudad peligrosa, en donde uno fácilmente podía perderse y había malhechores; no sé si esta creencia venía de ver películas, pero existía.

¿Cómo se dio tu educación en la Ciudad de México?
Siempre fuimos a escuela pública. A mí me costó un poco de trabajo adaptarme, a mis hermanos también porque traíamos el tonito

veracruzano. Ya después pude disfrutar y hacer amigos. Joselo también era un amigo con quien compartía muchos intereses: la ciencia ficción entre ellos. Él iba dos años arriba de mí en la escuela. Recuerdo que en Minatitlán había una repetidora de televisión que pasaba algunos programas interesantes, pero nada comparado con la oferta de televisión que había en México, con caricaturas todo el día. Fue un descubrimiento de muchas cosas que no sabía que existían. Las caricaturas que presentaba Rogelio Moreno y el Tío Gamboín en Canal 5: *Don Gato*, *Scooby Doo*, los *Gogo-Topos*, *Supercán*, *Señorita Cometa*.

¿Cómo te acercas a la música?

Mis papás siempre cantaron mucho. Si bien no sabían tocar un instrumento. Bueno, mi mamá dice que alguna vez tocó el acordeón. Y aunque teníamos un melodión, por la estudiantina en la que estaba mi hermana, lo que hacíamos sobre todo era cantar. La familia creció como presbiterianos, protestantes, como los personajes de los Simpsons, los Flanders, que se la pasan cantando coritos y alabanzas a Jesús, a Dios, eso era una parte; y la otra, el cancionero mexicano. Todo: rancheras, boleros. Había mucha música. Mi papá cantaba la primera y mi mamá le hacía segunda. El primer instrumento al que me acerqué fue la armónica, porque me gustaban mucho las historias del viejo oeste. Tenía predilección por un juguete, Exín West, con el que construías edificios al estilo del viejo oeste, un fuerte o un banco o la oficina del *sheriff*. Mi mamá me regaló una armónica y eso fue lo primero que aprendí a tocar, aunque teníamos el melodión. Otro instrumento que me regalaron fue una calculadora Casio que también era un teclado. Ni siquiera tenía teclas, era todo con botones y con pantalla de calculadora. Y, aunque sí podías hacer unos cálculos, lo

más interesante es que podías no sólo seleccionar ciertos sonidos sino crear algunos propios e incluso grabar secuencias. Siempre me incliné más por dibujar, por las artes plásticas o visuales. Tomaba clases de dibujo y pintura. No me gustaba la idea de tomar clases de órgano, cosa que creo que a mis papás les habría encantado, pero no era algo que me entusiasmaba. Comencé a tocar porque mi hermano se había acercado a un instrumento. A él le entusiasmaba aprender a tocar guitarra y empezó a tomar clases. Y yo le preguntaba que cómo se tocaba. Y él me habló de las "pisadas". "¿Y esto qué es?" "Éste es el círculo de Do". Así empecé a tocar. Para entonces ya iba en secundaria y recuerdo que uno de mis mejores amigos, Álvaro García, era fan de los Beatles. Creo que a él le debo empezar a interesarme en el rock. Mis hermanas, aunque crecieron en su adolescencia escuchando música disco, también tenían otras aficiones. Joselo fue el primero que se interesó en comprar discos, y yo oía lo que ellos compraban o las estaciones de radio que escuchaban. Pero fue mi amigo el que comenzó a decirme que los Beatles tal cosa… Por eso pedí de cumpleaños un disco de los Beatles. No era ninguno de sus álbumes sino una de las tantas recopilaciones que nos han ofrecido a lo largo de los años. Hay una que se llama *Rock and roll volumen 1* y *volumen 2*, trae todas las canciones que tienen una base rocanrolera: "Oh Darling", "Birthday", "Revolution". Yo no sabía de qué momento eran, me parecía que todo era de sus principios, pero luego fui descubriendo que eran parte de otros años. Había otro que se llamaba *20 Grandes Éxitos*, más pop. Los escuchaba en un estéreo que le regalaron a mi hermana por sus 15 años. Lo que más me sorprendía era cómo se llenaba de foquitos la pantalla.

Otra cosa importante fue descubrir a qué se referían cuando decían "estéreo". Antes de eso teníamos una consola, que era un

mueble. Uno levantaba la tapa, ponía el disco y éste sonaba. Cuando llegó el estéreo no entendía muy bien por qué todo se oía más grande, hasta que empecé a oír algunos discos, y que de una bocina salía un instrumento y de la otra salía otro. Escuchábamos, grabábamos canciones del radio, hacíamos casetes para prestar a los amigos. Mis intereses estaban cubiertos con la música de mis hermanos, que podía gustarme o no. Ponía sus discos, a veces tenía que pedir permiso para ciertos discos para que no se fueran a rayar. Mucho de la música disco no me gustaba, aunque terminé aprendiendo e identificando. Me parecía claro que no me gustaban los grupos juveniles que oían mis hermanas, pero también involuntariamente me aprendí las letras de Menudo, por ejemplo. Ahora puedo conocer algunas cosas, no sé si valiosas, que tienen algún valor compositivo, pero en el pasado sabía que no me gustaban.

¿Qué otros discos te impactaron en aquellos años?
Cuando comenzamos a interesarnos por los discos había dos opciones: una, ir a Aurrerá o a la Comercial Mexicana para ver qué habían editado mexicano, a veces había buenos descubrimientos en rock. Y dos, los discos importados. Había una tienda en Plaza Satélite que se llamaba Discos Briyus, no sé por qué. Su logo era la silueta de una anciana bailando ante una rockola (risas). Había otros, creo que se llamaban Aquarius. Si te gustaba el rock, podías ser heavy metalerón o rockero pesado. Si empezabas a tocar, tenías que oír a Deep Purple, Led Zeppelin, todas estas cosas más rockeras. Había un canon de canciones de las que tenías que saber los *riffs*, tocando el bajo o la guitarra. Creo que a lo que yo más me acercaba era al progresivo. Rush era un grupo que todos valorábamos porque era rockero pero también progresivo, y allí el bajo era importantísimo. The Police fue también otro grupo que me gustaba y su bajo era

también importante. Hay un disco que a mis hermanos y a mí nos cambió la visión de lo que había en cuestión de música. Yo no fui a ver esa película, no me dejaban entrar. Es una película que se llama *Times Square* que trata de una niña rica que se escapa de su casa y se junta con unos punks. Y el *soundtrack*, que si mal no recuerdo salió en versión nacional, tenía lo primero que escuchamos de XTC, de The Cure, de Joe Jackson, de The Clash. La película es una bobería pero ese disco fue importante. Tengo la impresión de que Rubén lo tiene también.

Estando en la universidad, ya existía el Tianguis del Chopo. Yo no llegué a ir más de una o dos veces. Nunca entendí la dinámica, no sabía. Se acercaba uno a preguntar y no te sabían decir, o no te querían decir porque no hacías la pregunta adecuada. Cuando entras a una de estas cofradías, si quieres información también tienes que hacer la pregunta adecuada. Pero en la universidad había un estudiante que se hizo nuestro amigo, Ricardo Malacara, que compraba discos, los grababa en casetes y te los vendía. Y, por medio de él, que se ponía frente a la biblioteca de la UAM, pudimos acceder a muchos discos de The Cure, de The Smiths, de toda esa época.

¿Por qué estudiar diseño?

Siempre me quise dedicar a las artes visuales, pero no existía en mi panorama y tampoco en el de mis padres la idea de que eso podía ser una forma de vida. El hermano de mi mamá, mi tío Omar Arroyo, es diseñador industrial, uno de los primeros que hubo en México con ese título. Y me parecía que el camino del diseño gráfico era una forma de que las artes visuales tuvieran también una función. Entré en el 87 a la Universidad Autónoma Metropolitana. Los primeros dos años casi no fui a estudiar. Siempre fui un alumno aplicado, con promedio de 10 y 9.8 en primaria y secundaria. En la prepa no. Pero

en la Universidad me descuidé: ya no le veía tanto sentido ni tenía prisa. No sé si también eso era parte de la búsqueda de quién era y qué quería hacer, o si simplemente me dieron ganas de echar la hueva. Empecé a invertir el tiempo en la música, en descubrir el cine de arte y la literatura, donde había mexicanos que estaban haciendo cosas más o menos cercanas a lo que uno hacía. En aquel entonces descubrí a José Emilio Pacheco, a Cortázar, mexicanos y latinoamericanos. Fue un momento de descubrimiento. En la Universidad nos daban pistas de quiénes eran Baudrillard, McLuhan y, aunque no era fácil conseguir alguno de sus textos, empecé a saber de ellos. Allí empezó a tomar importancia Café Tacvba. No acabé la carrera, estuve cuatro años y me atoré en el séptimo trimestre. Durante mucho tiempo estuve frustrado por no haberla acabado, no sabía cómo acercarme a ella. Además que estaba resuelto que Rubén era el encargado de la parte visual de Café Tacvba. Desde la primera publicidad que hicimos para el 27 de mayo del 89, él ya tenía una idea clara y la desarrolló, y siguió haciéndolo a lo largo de muchos años. Yo retomé el diseño hasta finales de los noventa. Aunque mis intereses también estaban en la fotografía, nunca los desarrollé en pos de una obra personal. Siempre seguí comprando libros de diseño porque es algo que me interesa, pero volví a desarrollarlo a partir del disco solista de Joselo, *Oso*, en el 2001, cuando él me pidió que hiciera la parte gráfica. A raíz de eso me comenzaron a pedir portadas.

¿Formaste entonces Mirador?

Se llama así porque el fraccionamiento en el que crecí, en Naucalpan, era El Mirador. La formé con un amigo, Micro, mientras él trabajaba en una agencia de publicidad y yo estaba en el grupo. Nos juntábamos en los tiempos libres, o a veces a larga distancia nos

hacíamos cargo de los trabajos de diseño, tanto de Café Tacvba como de los que nos pedían. Hicimos muchas portadas. De Tacvba: *Cuatro caminos* y el *Unplugged*, que fue uno de los trabajos con el que más contentos estuvimos. Hicimos también una serie que se llama *Munchies Music*. Hicimos la portada del primer disco de Volován. Del Instituto Mexicano del Sonido hicimos las dos primeras. A veces trabajábamos el concepto los dos en conjunto, a veces uno hacía el concepto y el otro el armado. Acabó como sociedad porque las miras a futuro eran diferentes, aunque ocasionalmente nos seguimos llamando para ayudarnos.

¿Dónde cursaste preparatoria?
La preparatoria la hice en el colegio Indoamericano. Está en la salida del DF, lo más al norte de Satélite, otro suburbio por donde está Arboledas, Valle Dorado, Los Pirules. Me iba en camión. Salía todas las mañanas a las seis y cuarto. Durante un año lo hice junto a Joselo, después yo solo. Allí conocí a varios amigos con los que me juntaba a tocar guitarra. Mi amigo Pablo Díaz estaba aprendiendo y yo ya sabía tocarla. Para entonces tenía claro que quería ser bajista, porque mi hermano era guitarrista. Aparte, me interesaba mucho la idea del bajo, ya lo había descubierto.

En secundaria, cuando me iba a dormir y mis hermanos se habían ido a sus fiestas, empezaba a escuchar los bailes populares que se organizaban en barrios no muy lejos de casa de mis padres en Naucalpan y todo el sonido que llegaba era el del bajo. Podía identificar algunas figuras de rock and roll o de cumbia y me encantaba la idea del instrumento. Y yo no sabía qué era. Cuando lo identifiqué, ya en los grupos de rock, cuando decían "fulanito toca la guitarra", "este otro el requinto", porque así se decía, y "uno tocaba el

bajo". Yo pensaba que ése era un instrumento como una tuba o un saxofón, algo raro, hasta que descubrí que era una guitarra como la de McCartney o la de Sting. Así, ya en la preparatoria, sabía que quería tocar el bajo, y lo tocaba con mi amigo Pablo que era zurdo, lo cual complicaba las cosas porque teníamos que cambiar las cuerdas de las guitarras que usábamos. Tocábamos con varios amigos. Uno tenía una batería. Más tarde Joselo y yo compramos un bajo y él empezó a tocarlo en un grupo, Shine. Yo le ayudaba a sacar algunas líneas. Joselo tomaba clases de guitarra y compraba los *Guitarra fácil* y yo empecé a utilizarlos porque con las notas nomás no podía. Así aprendí armonía: un mayor, un menor y aprendí a cambiar variantes de tono, a subir o bajar. Lo que más me interesaba era empezar a escuchar el bajo.



¿CÓMO ÉS POR DENTRO *CAFÉ TACUBA*?

Quique: "SUEÑO que ME QUEDO SOLO y ABANDONADO".

Si hay alguien que disfrute tocando el contrabajo en una tocada rockera, ese es Enrique, de **Café Tacuba**, a quien la gente conoce como Quique. Él contestó este cuestionario, revelándonos algunas cosas personales que lo hacen ser tan especial como místico.

Su nombre completo es Enrique Rangel Arroyo, nació el 20 de diciembre de 1969, en Minatitlán, Veracruz. Es Sagitario, soltero, mide 1.87 metros y pesa 90 kilos. Su familia está integrada por sus papás, José y doña Aída, y sus hermanos Aída, Silvia y José Alfredo".

—¿Te consideras atractivo?

"Tengo suerte... como que causo mucha curiosidad".

—¿Eres liberal o conservador en tu forma de ser?

"Liberal tradicionalista".

—¿Qué sitio ocupa en tu vida el dinero?

"Es una especie de catalizador: puede acelerar tu producción. Es necesario".

—¿Has tenido últimamente alguna pesadilla?

"Sí, y se repite constantemente: sueño que me quedo solo y abandonado".

—¿A qué le tenías miedo cuando eras pequeño?

"A la oscuridad y a las ratas".

—De niño, ¿te golpeaban tus padres?

"No, no era un niño malcriado y por ser el menor de la casa, mis padres me consentían mucho".

—¿Qué te causa envidia?

"Ocasionalmente, el éxito material de algunas gentes, pero eso viene y va; es envidia de

Clipping dedicado a Quique.

Cuenta Joselo que a él le gustaba hacer las cosas de forma contraria y que por ello, como la mayoría de amigos se llevaban mal con sus hermanos, él decidió llevarse bien contigo y lo habló. ¿Recuerdas ese momento?

No lo recuerdo, pero sí hubo un cambio en nuestra relación. A mí a veces me interesaban cosas que a él le interesaban, pero una vez que empecé a acercarme a la música y que empecé a convivir con él y a salir a conciertos con él, nos llevamos bien.

Una vez que Café Tacvba comienza a tener éxito aparecen en la banda estas dos personas sumamente parecidas. ¿Cómo fue la

relación con la gente en general en cuanto a ello?
Es curioso porque es algo que hasta últimas fechas me cuestiono. Siendo Joselo el mayor, se interesó primero en la música y compraba los discos. Como yo era el menor de mi familia, oía lo que todos mis hermanos oían. Él empezó a tocar guitarra: iba a clases, y yo aprendí por mi cuenta. Me di cuenta de que no quería ser guitarrista sino otra cosa. Nunca pensé, cuando estábamos aprendiendo, que íbamos a hacer música juntos. Él tenía sus grupos y yo los míos. Y a la hora que empezó Café Tacvba, él me invitó. Cuando empezamos a ser populares, no recuerdo que se haya hablado mucho sobre ello. Me confunden más con él en los últimos años que en el momento en que salimos. Es curioso, ahora que lo mencionas, no sé qué otros grupos en México están formados por hermanos. ¿Los hermanos Carrión? ¡Ja!

¿Cómo fue la relación con Joselo siendo tú el menor?
El grupo lo hicieron Rubén y Joselo. Ellos me invitaron a "su" grupo y en eso también soy, de alguna manera, el hermano menor. Soy el menor de los cuatro. Aparte, el bajo es el instrumento menos presente, el que está atrás y el que la gente se pregunta cuál es. Creo que nunca tuvimos un conflicto laboral o profesional, nunca ha habido tampoco una actitud de desdén o de tomar alguna postura conflictiva. En el plano profesional soy como cualquiera de los miembros. Las ideas se sopesan y nos gustan o no, nos parecen factibles o no.

Al principio tocabas el contrabajo. ¿Cuáles son las ventajas o desventajas de tocar el contrabajo en comparación con el bajo eléctrico?

Muchas desventajas. La gente dice que el problema era cargarlo, y ése no es el verdadero problema. ¡El problema es sonorizarlo! Porque era un tololoche de muy mala calidad que no tenía un sistema de amplificación, en un país en el que a nadie se le ocurría otra cosa más que ponerle un micrófono para que sonara, cosa que no era la mejor opción al estar en un escenario. Era una pésima decisión, aunque fuimos encontrando la manera de sonorizarlo. Hoy en día tenemos un contrabajo eléctrico, fue una de las inversiones que hizo el grupo. Es un Ampeg Baby Bass como el que usan los salseros. Allí ya se estableció el sonido. Antes me decían que el contrabajo sólo estaba de decoración, "¡no suena!". La idea de hacer el proyecto acústico era justamente por no estar limitados a la tecnología y poder presentarnos ante públicos pequeños, pero nunca pensamos en que eso tendría que corregirse cuando llegara más gente.

¿Cómo llegó a ti ese primer tololoche?

Lo compré en la calle de Bolívar. Como dije, Joselo y yo habíamos invertido en un bajo porque en uno de sus primeros grupos lo invitaron a tocar el bajo. Yo ya era bajista y él tenía que cumplir esa función en Shine. Juntamos dinero y compramos un bajo, una imitación de un Hofner. Nos lo vendieron como si hubiera sido original, pero en realidad era un Sonatone, que es una marca que no sé de dónde es. Todo mundo en esa época tenía Sonatone, por lo menos en la zona donde vivíamos. Y así compartíamos el bajo. Después lo vendimos, cuando íbamos a hacer Café Tacvba, y con ese dinero y un préstamo de mi mamá, compramos una caja de ritmos, en Sears de Plaza Satélite, porque no

… NUNCA HA HABIDO UNA ACTITUD DE DESDÉN O DE TOMAR ALGUNA POSTURA CONFLICTIVA.

había baterista a la mano. Y dijimos que la caja nos podía funcionar ayudándonos a emprender ese contraste, ese sincretismo: empalmar la tecnología de la caja de ritmos. Es curioso, por esa época había muchos grupos que usaban caja de ritmos, no sé si era cuestión del estilo de los ochentas o de una necesidad. Bon y los Enemigos del Silencio empezaron con caja de ritmos, un grupo que se llamaba Pedro y las Tortugas, El Personal. Y no era un complemento, era la base rítmica. A nosotros nos ayudó a darle un sonido muy particular al grupo, un sonido que duró mucho años.

¿Tú la programabas?

Inicialmente, sí, antes de que se nos uniera Meme. Después entró él que tenía más conocimientos de rítmica y lo hacíamos entre los dos. Y ya más tarde él la tomó como otro instrumento y le sacó un jugo que nadie más hubiera podido sacarle.

¿Qué otras cosas has hecho fuera de Tacvba?

Junto con Meme produjimos parte del segundo disco de Julieta Venegas, muchos de los arreglos de ese disco están hechos por nosotros. Hicimos varios demos para amigos: a un grupo que se llamaba Declive, de Nuevo Laredo, que ya no existe. Se llamaban La Jugarreta y después se convirtieron en Declive. Ellos mismos distribuían su casete. He trabajado con Los Odio, un proyecto de Paco Huidobro, en el que también participan Jay de la Cueva; Tomás Ascencio, que era originalmente baterista de los Microchips; Tito de Molotov y yo. Ha estado también "Queso" (Bronfman). También participé en un proyecto de un grupo que se llama The Limit, a partir

de una pieza de arte de Laureana Toledo. Consistía en hacer una pieza para un público al que no necesariamente la gustara el arte. Se armó a propósito de una invitación que le hicieron a ella para un festival de arte en Sheffield, Inglaterra. Planteamos la existencia de un grupo, ya que de Sheffield han salido muchos grupos de rock como Pulp, los Arctic Monkeys, Joe Cocker. Ella hizo una selección de canciones de estos músicos y nos invitó a tocarlas: Diego Suárez de Bengala en la voz y teclados, Sergio Acosta de Zoé en la guitarra, en la batería Julián Plascencia de Disco Ruido y yo en el bajo. Tuvimos una presentación aquí en México y dos más en Sheffield. El grupo se llamaba The Limit porque el pub más representativo de la zona, en donde surgieron los grupos, se llamaba así. Con Celso Piña colaboré en su primer disco, junto con Rubén, tocamos en dos canciones: "Aunque no sea conmigo", que es un bolerazo, y otra que era más prendidona, un vallenato. También toqué en un disco de José Manuel Aguilera, en *Yendo al cine solo* y en un disco de Gustavo Santaolalla, en *G.A.S.*

En cuanto a tu rol en la producción, trabajaste también con el grupo Los Pellejos, ¿cómo fue esta experiencia?

Con ellos había empezado a trabajar desde el 2007, más o menos, y nunca pudimos concretar la grabación por distintas cuestiones. Cambia la formación original de Los Pellejos, se quedan cuatro integrantes, básicamente ligados a las artes plásticas, de promedio de edades de 50 años, a estas alturas. Y son personas que, sobre todo, aman la música. Y con muy poca formación musical logran algo mucho más contundente, más salvaje, más aguerrido y contestatario que muchos adolescentes. No me gustaría pensar que es así porque son más cultos o han tenido mayor educación, no. Creo que simplemente son todo eso en su medio artístico. Y a la hora de amar

la música, donde sí realmente veo que hay una cultura, un gusto, un placer y un regodeo con formas contrarias a la música más comercialmente establecida. Tomando de estas dos vertientes, hacen algo que para mí no existe o existe en diferentes manifestaciones y ésta es una de las mejores, donde la perfección musical no es lo más importante. Las letras son increíbles, a un nivel de poesía que rebasa la capacidad de englobar arte popular, referencias a la historieta, al cine, al arte. A la hora de trabajar con ellos, lo hicimos mucho en la cuestión musical, la parte interpretativa, pero no hubo que hacer ningún arreglo de cortar letras, o de esto no rima o sí rima, o esto qué quiere decir. Nada, quedó intacto. Se grabó en nuestro estudio, allí en Satélite, y se mezcló. Fue la primera producción que hice yo solo. Salió tanto en disco compacto como en vinilo. Se repartió y se ayudó a difundir la idea de quiénes eran Los Pellejos. Y ellos siguen y se está pensando en una siguiente colaboración.

Produjiste también el primer álbum de Torreblanca, ¿qué puedes decir al respecto?

Sí, a Torreblanca lo conocía desde hace algún tiempo, tenía alguna referencia de lo que hacía él. No tenía idea cómo estaba agrupado, es decir, conocía a Juan Manuel Torreblanca, pero no a Torreblanca, el proyecto, que lo engloba a él y a cuatro músicos más. Ya sonaba algo en la radio, algún sencillo, y Joselo y yo nos fuimos a verlo a un lugar en la Ciudad de México, El Imperial. Terminando nos saludamos y, al día siguiente, desperté y dije "pues esto me gusta, me interesa, qué puedo hacer, que ganas de involucrarme para que esto lo vea más gente". Conseguí el teléfono de Juan Manuel y le hablé. "Oye, pues si tienen planes en un futuro para producir algo, no dejen de avisarme". Y me dice "sí, en efecto, estamos ahora planeando hacer una

grabación y por qué no nos sentamos…" Una semana después nos vimos, estuvimos en contacto revisando material y empezamos a ir a ensayar. Hicimos más o menos un plan de cómo podríamos solventar este proyecto de manera independiente. Y empezamos a trabajar con muy buenos músicos, gente que tiene capacidades musicales, de escuchar, dar sugerencias, y valorar esas sugerencias en la medida que permitan desarrollar de mejor manera las canciones que formaban parte del disco. Juan Manuel es una persona que tiene una gran voz, una voz muy peculiar, pero cierta inseguridad que hace que a veces trabaje demasiado en ciertas armonías y melodías de la voz… Tiene una sencillez genuina que no esperarías de un cantante como él. Y, salvo un par de momentos en los que hubo conflictos, en parte necesarios para sacar la mejor idea a pesar de las controversias, creo que todos quedamos muy satisfechos. Fue un proyecto que salió y la gente empezó a valorarlo. Bueno, ya tenía cierto reconocimiento, y esto permitió que se conociera más. También una cosa que me di cuenta cuando empezamos a trabajar y que es lo más peculiar de este proyecto, es que no hay un guitarrista. Todo es el piano, el acordeón, el bajo, metales o maderas y baterías. No me había dado cuenta del reto que significaba, sacarle la fuerza o la agresividad o la… Vamos, la sutileza siempre está presente en los grupos que tienen teclados o diferentes matices, pero nunca un piano llega a ser lo que una guitarra, lo que una guitarra distorsionada. Y no me había dado cuenta, fue una de esas cosas en las que dije "¿y ahora cómo vamos a lograr esto?". Y el paso más fácil hubiera sido: bueno, me pongo a tocar la guitarra o le llamamos a alguien. Pero no, me pareció un reto interesante. Y también el buen gusto de incluir una voz femenina, en este caso la de Andrea Balency. A mí me parece un disco entrañable.

Pero si hago un poco de distancia, me parece un disco que toca algunas fibras.

Asimismo uno para Líber Terán, ¿qué puedes contar sobre éste?

Él y yo nos habíamos conocido hacía tiempo y hablábamos cada vez que nos encontrábamos. La primera vez que nos vimos fue en una marcha zapatista. Luego nos encontramos en diferentes ocasiones, en presentaciones de libros. Alguna vez estábamos tocando en Londres y él pasó a saludar. Y en un Vive Latino me dijo "oye estoy haciendo unas canciones, por qué no nos juntamos ahora que vi que estás produciendo lo de Torreblanca". Nos juntamos en su casa y me enseñó diez canciones. Yo le dije "están muy bien, pero esto no es un disco". Se acercaban más a una idea country o vaquera, incluso diría medio bobdylaneana. Pero le decía "es que me parece que hay algo de lo que traías del balcánico-western que me falta. Me falta, no para darle una continuidad, sino porque creo que también te sirve para desarrollar algunas cosas". Dos meses después me volvió a hablar y me dijo "oye, me sirvió lo que me dijiste, te quiero ensañar varias canciones que han salido de ideas que he corregido". Y nos sentamos a elegir porque había mucho material muy interesante. Al final optamos por grabar trece canciones. Y empezamos a grabar en el mismo estudio de Satélite, tanto con sus músicos como con algunas personas que invité: el Children, Meme, Joselo, Ramiro del Real, Andrea Balency y yo. Armamos un disco que refleja algo que ya estaba allí en Líber: esta voz única, esta voz ecléctica, esta capacidad de ser de aquí y ser de allá. Y creo que es un gran proyecto. También invitamos a Julieta a que cantara un tema. Se llama Errante. Es un

disco en el que no veo desperdicio, veo una visión completa de un artista que sabe lo que quiere.

¿Cuál es tu sentir acerca de la relación que sostienes con la escena de la música alternativa en México?
Me siento muy afortunado de formar parte de una generación de músicos a la que nos costó mucho hacer que esto se convirtiera en nuestro trabajo, nuestro oficio. Veo grupos que empezaron diez años después que nosotros y sus expectativas son completamente diferentes. Las expectativas nuestras eran mínimas, muy humildes; no en el sentido de pobres sino que no había mucho más que hacer que salir a tocar los fines de semana para ver qué pasaba. Tengo grandes amigos de esa época y grandes amigos también de grupos más nuevos. Algunos de ellos se han acercado para pedirme consejo, con otros he tocado. No solamente he podido hacer amistades dentro de la escena mexicana, también en muchos otros lugares. Tengo amigos argentinos que vienen, me hablan y nos vamos a cenar y a la siguiente semana se van a tocar al Auditorio o al Foro Sol o a algún escenario. Cuando hay un festival como Vive Latino, al que vienen distintos grupos, nos buscamos con chilenos, con colombianos. Saber que lo que uno hace tiene un reconocimiento del público. Uno forma una alianza con tu grupo: ésta es nuestra música, éste es el paso que estamos dando con este disco o en esta etapa. Al público le puede o no gustar, a veces tiene uno la duda de por qué les gusta, porque es muy convencional o porque lo que nosotros hacemos ya les gustaba. Todos esos cuestionamientos que no puedes hacerle al público, pero que cuando se acerca un amigo músico los haces, porque un músico sí es capaz de decirte las cosas: “creo que a esta canción le faltó”, “creo que esto es lo

mejor que haz hecho". Porque ésa es la visión de un colega y la visión de un amigo.

¿Y con quién en particular hablas de estos temas?

Con quien he tenido pláticas sobre este quehacer es con Adrián y Diego de Babasónicos; con Álvaro Henríquez y Titae de Los Tres. Con Gustavo Santaolalla también pero, aunque la relación es otra, también podemos hablar de música. Con Paco Huidobro, nos sentamos y hablamos de cosas que escuchamos. Con Sergio y León de Zoé, entre muchos otros. Me siento afortunado de contar con estos amigos, aunque sé que parte de la amistad que tengo con ellos se debe a que hacemos más o menos lo mismo. A veces me gustaría intentar ser un músico de sesión, pero no estoy seguro de poder lograr interesarme en la música simplemente porque alguien me contrate. En ese sentido, las veces que he colaborado con amigos o que nos hemos juntado a tocar o que he grabado algo, es porque se trata de gente que conozco, que me cae bien y que quiero conocer aún más.


VALE CALLAMPA
2002

> FUE ALGO QUE SURGIÓ A PARTIR DE LA ADMIRACIÓN Y DE UNA ESPECIE DE COMPETENCIA MUTUA.

¿Qué paralelismo musical hay entre Café Tacvba y Los Tres?

Meme: Los conocemos bien y sabemos que desde adolescentes se juntaban, y que individualmente sacaban canciones de todos los grupos de rock, blues, rockabilly, etcétera. Y como músicos son buenísimos. Creo que sobre todo se les da hacer canciones buenas por sí mismas, más allá de un género; algo que ahora a la distancia podría también concluir sobre nosotros. Los Tres tienen un discurso firme, en lo musical y lo lírico. Creo que coincidimos en eso. Somos admiradores de sus canciones antes que nada y éstas rigen todo lo demás. Como músicos, como artistas, como grupo, cada uno tiene una función bien determinada. Y no es que uno fuera más importante que otro, pero si faltaba uno la cosa no funcionaba igual. Ésa es otra de las cosas en la que nos parecemos a ellos.

Antes de emprender el proceso de producción de *Vale Callampa*, ¿qué relación tenían con Los Tres y su música?

Quique: Del primer disco recuerdo haber oído algo. El segundo no lo conocí. Después vino *La espada y la pared* que a mí me pareció buenísimo. No lo oí

completo, escuché tres o cuatro canciones. Y después, por esas fechas, nos hicimos amigos. Coincidimos en muchos festivales, en algunos programas de MTV, en Puerto Rico. Pertenecemos a la misma generación aunque nuestros estilos surgen de dos acercamientos diferentes: ellos desde el rockabilly, el jazz y un rock muy básico que empiezan a desarrollar elaboradamente; y nosotros más cercanos a la música tradicional mexicana.



Gafete de *backstage* para la presentación del disco *Vale Callampa*, 2002.

Joselo: Mi relación era con Álvaro Henríquez. En realidad, nunca me llevé con ninguno de los otros. Nunca fue de hablarle a Ángel o a Titae o a Pancho. Siempre fue directo con Álvaro. Conocí a Los Tres porque una amiga chilena tenía el primer disco y me lo puso la primera vez que fuimos a Chile. Ella me invitó a su casa, a conocer a sus papás, todo muy chileno de esa época, muy familiar. Era después de la dictadura y era muy interesante. Puso el disco y a mí me encantó, se sentía una influencia de The Smiths. Era un rockabilly, pero tocado con ciertas armonías no tan felices sino en tonos menores y me encantó. Y me compré el casete, entonces se usaba mucho el casete en Chile. Luego, cuando vi el video de “Déjate caer” donde Álvaro sale güero, con un *look* muy raro, como Brian Jones, me cayó mal, no lo soportaba. Y luego en el *Unplugged* lo vi con su casco y acabó por caerme mal. Decía, ¿qué le pasa a ese tipo? Y eso no me dejaba oír bien al grupo. Después empecé a atender sus letras y me pareció muy bueno lo que hacía. Creo que conocimos primero a Javiera Parra, quien también canta, a la hermana de Ángel, que en ese entonces andaba con Álvaro. Ella es

una figura importante del rock chileno. Más tarde nos encontrábamos en festivales con ellos. Era impresionante que en toda Latinoamérica había festivales. Nosotros lo atribuimos en parte a MTV y a la conexión que hizo en toda Latinoamérica. Bandas venezolanas se hicieron conocidas en México, nosotros nos hicimos conocidos en Venezuela y Colombia, había un montón de grupos como Aterciopelados, fue todo un fenómeno. A partir de allí empezamos a tener relación con Los Tres y con otros grupos. Supongo que alguien más de Tacvba se les acercó, no fue la relación directa entre Álvaro y yo la que inició el contacto. Pronto comenzamos a conversar. Fue algo que surgió a partir de la admiración y de una especie de competencia mutua. Recuerdo que siempre que íbamos a Chile, o que ellos venían, nos veíamos, escuchábamos música y hacíamos fiesta. Un día nos enseñaron *Fome*. Ellos habían mandado a hacer unos vinilos de prueba. Ya no existían para entonces los vinilos pero ellos los hicieron. Y el disco me pareció increíble. Fue como si nos lo estuvieran presumiendo.

Rubén: Conocí a Los Tres en la primera visita que hicimos a Chile. En un intercambio cultural entre nuestros países, nos llevaron a tocar al Palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal. Una experiencia buenísima. En aquella ocasión conocí a unos chavos, estuvimos tomando y fumando y me dijeron que me iban a poner a un grupo local. Yo no conocía absolutamente nada de su música, si acaso había oído hablar algo de Los Prisioneros. Y me pusieron "Amor violento" de Los Tres. Desde entonces, para mí, Los Tres y Chile están siempre muy relacionados, debido a ese recuerdo. Supongo que a ellos los conocimos como a la tercera o cuarta vez que fuimos a tocar a su país. Pero siempre hubo esa admiración hacia ellos y pienso que de ellos

hacia nosotros, ese magnetismo. Fue por esa admiración que surgió la idea de hacerles un tributo.

¿Cómo fue materializándose la idea de hacer *Vale callampa*?

Meme: Después del *Revés/YoSoy* se terminó el contrato que teníamos con Warner. Ello nos abrió el espectro para considerar otras ofertas. Apareció Universal y pensamos que era lo que más se nos acomodaba artísticamente, así que decidimos firmar con ellos. *Vale callampa* lo hicimos para calentar motores. Como siempre nos había gustado hacer *covers*, pensamos en un grupo que admiráramos todos en conjunto y que nos generara la misma ilusión hacerlo y ése era Los Tres. Rubén dijo que ya había estado rondando la idea de tocar canciones de Los Tres y nos decidimos a hacerlo. Escogimos cuatro, un E.P., rápido. Gustavo Santaolalla lo produjo con nosotros.

Quique: Cuando empezamos a trabajar en las nuevas canciones, después de un periodo de receso muy largo, del sabático, nos enteramos que Los Tres ya no existían, lo cual nos pareció una pena porque era un grupo que respetábamos. Cuando estábamos armando lo que iba a ser *Cuatro caminos*, pensamos que estaría bien tocar algunas canciones de ellos para cuando fuéramos a Chile, que era un lugar en el que sabíamos que íbamos a tocar. Y nos pusimos a hacer arreglos de algunas. Seguimos con el proceso de *Cuatro caminos*, y cada vez que terminábamos cuatro o cinco canciones, grabábamos demos en nuestro estudio; y resolvimos grabar también las de Los Tres para que no se nos olvidaran. Ya para entonces habíamos firmado con Universal y ellos nos preguntaron si teníamos algo para sacar y les hablamos de las canciones de Los Tres. La disquera dijo "están buenísimas, parece que las hicieron ustedes". Nos juntamos con

Gustavo, buscamos a Joe Chiccarelli, el ingeniero con el que trabajamos en *Revés/YoSoy*, y así produjimos el E.P.
Rubén: Para mí fue algo nuevo y bien diferente hacer un E.P. Sobre todo por ser un grupo que pertenece a una compañía transnacional, ya que los E.P.'s, por lo general, se ven más en disqueras independientes.
Joselo: La idea surgió de Rubén. Lo que me acuerdo es que Rubén llegó y dijo que le gustaría hacer una canción o un disco de homenaje a Los Tres que habían dejado de existir. A mí me gustó bastante la idea, me sorprendió de cierto modo, porque todos nos llevábamos a diferentes niveles con ellos y tal vez Rubén era el que estaba menos cercano al grupo chileno. Quizá por eso pudo tener esa visión externa para pensar en hacer homenaje a sus canciones. Rubén dijo que tenía ganas de hacer esas canciones con la idea de que cuando fuéramos a Chile las tocáramos. En un principio ésa era la idea; ni siquiera considerábamos grabar un disco. Pero luego, a partir de que el trabajo caminaba, vimos que podía ser un disco interesante. Entonces se propuso sacar el E.P. de Los Tres. Había varias ideas: regalarlo o que fuera un *bonus* para ciertos territorios. Pero en principio fue hacerlo para tocar en vivo.

"Vale callampa", la expresión, ¿qué quiere decir?
Quique: La traducción sería "vale madres" o "no vale madres", como la usan en el norte. Algo que no tiene ningún valor. Joselo y yo íbamos platicando con una amiga mía, Livia, creo que en nuestra primera visita a Santiago, no, en la segunda. Unas personas nos reconocieron, pasaron en un auto y nos gritaron "¡Café Tacvba vale callampa!". Y preguntamos qué quería decir y nos respondieron que era una expresión muy típica de los chilenos, nada más. Luego

insistimos en que qué significaba, pero no nos lo querían decir. Finalmente nos confesaron que era una frase muuuy ofensiva.

Curioso que haya sido así porque en la Wikipedia está escrito que a quienes les gritaron "¡Vale Callampa!" fue a Álvaro Henríquez y a Rubén.
Quique: No, éramos Joselo y yo.

¿Cómo ha sido a la larga la relación artística entre Café Tacvba y Los Tres? Algunos de ustedes han tocado con ellos; Álvaro produjo un álbum de Joselo, en fin.
Meme: Los conocimos en nuestra primera o segunda visita a Chile, eso fue en el 93, 94, por ahí. Conocí a Álvaro y Titae en un lugar bien famoso que todavía existe, "La batuta", una especie de Rockotitlán o LUCC, en donde todavía siguen tocando grupos nuevos y se hacen eventos. Nos llevaron a conocerlo, es un antro pequeñito. Ya teníamos amistad con Javiera Parra y fue ella quien nos dijo que debíamos conocer a Los Tres, que íbamos a llevarnos increíble. Ella es la nieta de Violeta Parra y la hermana de Ángel Parra, el guitarrista del grupo. Javiera hizo varios discos como solista y sigue trabajando, fue de nuestras primeras amistades chilenas. A Los Tres los conocimos y enseguida nos sentimos cómodos, conectamos con su sentido del humor, todo el tiempo nos reíamos. Fue un encuentro que, aparte de la música, nos hizo buenos amigos, entablamos una buena relación. Siempre que venían a México yo los iba a ver y los llevaba a pasear. Y viceversa: cuando vamos a Chile nos tratan como si fuéramos diplomáticos, nos llevan a comer, tienen un amigo que tiene restaurantes, Marcelo Chicali, que siempre nos trata muy bien. Y cuando tocan acá, invariablemente nos invitan a subir al escenario y

nosotros hacemos lo mismo. Desde la salida del *Vale callampa* hemos pedido a Álvaro que nos acompañe a cantar. Cuando estuvimos por allá presentando *Cuatro caminos*, lo invitamos a Argentina y tocó con nosotros.

Ellos me invitaron a trabajar en un disco que hicieron, en unas canciones, el disco *Arena*, en la presentación de ese álbum de estudio nuevo. Lo grabaron en Nueva York con Joe Blaney, el productor de *Fome*, para mí su mejor disco. Yo he colaborado con muchos grupos, pero a estas alturas, el que me hayan invitado Los Tres me intimidó, porque yo me siento a tocar con ellos y en vez de tocar el piano siento que estoy tocando el timbre. Sin embargo salieron cosas bien suaves. Es una relación bien fraternal la que tenemos. Recuerdo que antes de que saliera *Fome*, fuimos a la casa de Álvaro y nos lo pusieron y todos nos quedamos como dicen los argentinos: nos volaron la cabeza. Era un momento de madurez suyo y de experimentación, se ve que pasaban por un periodo intenso que allí está reflejado. Eso seguramente nos puso unas chispitas en lo que seguía de nuestro trabajo. Tenemos esa costumbre de hacernos escuchar las cosas que estamos haciendo antes de que salgan porque sí que nos da mucha curiosidad.

Rubén: Personalmente, mi relación con ellos es de amistad, pero es lejana. No tengo una amistad cercana con ninguno, es más bien musical. Por supuesto que nos encontramos y me da un enorme gusto verlos. Aparte, ellos me encantan cada uno como personaje.

Quique: Yo, con Álvaro. Bueno, con los otros tres también. Con Pancho sí tuve una relación, pero menos que con Álvaro, Titae y con Ángel. Con éste último hemos ido a cenar a su casa, Meme y yo, con él y su hermana. Con Álvaro nos hemos quedado en su casa o en la mía cantando cuecas hasta el amanecer. Es muy curioso porque creo

que son los únicos músicos con los que tengo amistad y toco con ellos. Alguien me decía que eso era algo tradicionalmente chileno, que uno espera que todos los músicos lo hagan, sacar la guitarra y ponerse a tocar. Pero eso no me ha sucedido con nadie más que con Los Tres, nunca con un mexicano. Eso que se habla de la tertulia, de la bohemia, en mi caso, sólo con Los Tres. Alguna vez, estando allá, fuimos a un restaurante en el que sacaron guitarras y aprendí a tocar cueca con el bajo en una noche. Es un decir, porque su estructura tiene que ver con la música tradicional mexicana, con estos ritmos de 6/8. De hecho, en la costa de Guerrero están "las chilenas" que se supone que son cuecas traídas por los marineros que se quedaron en el recorrido que hacían los barcos de Santiago y Guayaquil vía Panamá y Acapulco. Se quedaron por allí algunos chilenos y por eso las rimas son muy parecidas. Entonces, aquella noche que estuvimos allí tocando, agarré el bajo y a los que me preguntaban cómo era que podía tocar, les decía que estaba tocando sones mexicanos. Para mí, Titae es el mejor bajista latinoamericano, no solamente contrabajista, también genera buenas ideas musicales... Es un genio.

¿Cómo se hizo la selección de canciones para *Vale callampa*?
Rubén: Según recuerdo cada uno trajo una canción, que era la que más le gustaba. Bueno, todos llegamos diciendo "quiero tocar ésta y ésta y ésta". Pero cada quien abogó a favor de la que le gustaba, así nos fuimos decidiendo, porque también se repetían muchas. "Olor a gas" es de mis máximas, pero fue más importante "Amor violento" por lo que representaba. Esa canción fue mi primer contacto con Chile y todo lo que vino después de eso. Porque Chile para nosotros es algo muy especial. Lo que significó, lo que sucedió. En una de esas, gracias a Chile fue que subsistimos porque sacamos el *Re* y a nadie le gustaba,

no teníamos tocadas. Y fue allá donde nos empezó a ir bien. Y de Chile fue que todo empezó a moverse hacia otros puntos en Latinoamérica. Todo eso significó mucho para nosotros. Para mí, esa canción era muy importante. Pero también pensaba, ¿y "Olor a gas"? También me encanta. ¡No puede ser!

¿Cuál de las canciones de *Vale callampa* fue aportación de cada uno?

Meme: "Déjate caer". Es una canción que me afecta mucho, para bien. Me emociona muchísimo. Las canciones de Los Tres que me sacuden la tripas, pero ésa en especial siempre me hizo algo fuerte, con la letra y la música, la melodía y la voz, la instrumentación. Hay algo que me resulta más allá de una buena canción, es una gran obra. Cuando llegó el momento de decidirme, me incliné por ella, aunque fuera un sencillo y probablemente su canción más famosa fuera de Chile. A mí me dice muchas cosas y no dudé en proponerla.

Quique: Yo no lo recuerdo. Me acuerdo que "Amor violento" es una canción muy de Rubén. "Tírate", pero no estoy particularmente convencido. A mí me gustaba mucho "La espada y la pared", pero no recuerdo que nos hayamos acercado a sacarla.

Joselo: ¿Fue así? No sé (risas). A lo mejor "Olor a gas". Pero no recuerdo que yo la haya propuesto. Eso lo tengo muy borrado.

¿Querían quitar la presión de seguir con el proceso de *Cuatro caminos*, mientras trabajaban en *Vale callampa*?

Rubén: Lo que recuerdo es que trabajamos más o menos juntas todas esas canciones. Empezamos a trabajar con las de Los Tres y ya nos seguimos con *Cuatro caminos*. Fue como un trabajo continuo, no hubo una pausa. Después de haber hecho *Revés/YoSoy*, que hacia

afuera estaba visto como algo extraño, regresamos a desempolvarnos y disfrutar el estar tocando canciones juntos nuevamente.

Café Tacvba es una de la pocas bandas de una generación que ha demostrado su solidaridad con el rock latinoamericano a través de la interpretación de temas como "Chilanga banda", el popurrí que aparece en "Un viaje" y las canciones de Los Tres. ¿Qué pueden comentar al respecto?
Rubén: Nosotros comenzamos haciendo *covers*. Después, cuando tocábamos en La Cumbancha, hacíamos un popurrí. En esa época tocábamos una canción de Fobia, una de Santa Sabina, de Caifanes, de Maldita, era como el mundo que nos rodeaba. Hacerla tenía algo así como una intención de espejo y fue de corazón. Queríamos celebrar ese eclecticismo. Así nació Café Tacvba, celebrando el eclecticismo, diciendo "sí, qué chingón, nos vamos a liberar de decir que somos rockeros para poder disfrutar de la cumbia, del norteño, del huapango, del bo-ssa nova, de todo, y para poder utilizarlos". De la misma manera, decíamos que nos gustaba Fobia, Santa Sabina, Caifanes, porque somos parte de ello. Tocábamos "La Cumbancha" de Agustín Lara. Desde el principio tuvimos muy claro que el grupo que queríamos ser sólo podía gestarse en esta celebración del entorno. Somos lo que nos rodea. Eso era lo que intentábamos ser a cada momento, en cada una de las canciones. En México escuchamos todo tipo de música y hay muchas influencias que salen en nuestras canciones. Empezó cierto movimiento, tal vez primero por parte de una compañía, tal vez después por parte de un canal de televisión que para nosotros fue el momento cumbre. Curiosamente nos atrapó esa ola y allí íbamos montados. De repente, MTV unió diferentes puntos de América Latina y eso ayudó mucho al movimiento. Logramos

hacer la gira *ChévereCachaiMachoChidoChe* y vistamos, creo, 18 ciudades. Fue increíble porque empezamos a conocer a muchos grupos. Y lo que conoces lo amas, lo que no conoces no lo puedes amar. Entonces empezamos a amar. Decíamos "está este grupo en Colombia y éste en Perú, y éste en Bolivia, y éste en Chile, y éste en Argentina". Supongo que de allí viene todo. No le íbamos a hacer un tributo a The Cure. Para nosotros ni nos pasaba por la cabeza. Más bien fue: ¡Los Tres son nuestro cuates y nos encantan sus rolas! La gente tiene que conocer esas canciones.

En ese sentido, *Vale callampa* es uno más de los argumentos a favor de una unidad latinoamericana rocanrolera que más o menos se dio en la segunda mitad de los noventa, involucrando a grupos de distintas procedencias. Unidad que, creo, se ha perdido en el nuevo siglo, sobre todo a partir de la llegada de nuevas tecnologías como Internet y algunos portales. ¿Recuerdan cómo se dio esta unidad y cuál era el sentimiento hacia esa pertenencia?

Meme: Cuando salió MTV latino y su programa "Semana Rock", conducido por Javier Andrade, además de los videos y los *Unplugged*, se formaron canales de comunicación que ayudaron a que la música viajara rápido y que algunos grupos también. Recuerdo haber visto noticias sobre los Illya Kuryaki y su entrada al estudio, con tomas propios ensayando cuando todavía no habían venido a México. Los argentinos siempre fueron muy sólidos en su escena. Y nosotros siempre lo vimos así con Soda Stereo, con Charly García y otros. Ellos no necesitaban que grupos de aquí fueran a invadir su territorio o a ofrecerles algo que ya tenían. Pero sucedió que sí, por medio de la televisión. Y así se empezaron a abrir las radios, el interés de las

compañías por saber qué pasaría si llevaban a algún grupo a otro país. Los Tres hicieron su *Unplugged*, supimos de Aterciopelados, de Babasónicos y fue un momento súper bueno para el rock latinoamericano.

Algo pasó cuando MTV empezó a cambiar su dirección incluyendo más a artistas anglosajones y programas de *reality*. Todo se empezó a afectar. Yo así lo leo. Por ejemplo, cuando nosotros hicimos la gira *ChévereCachaiMachoChidoChe* nos dieron un par de cámaras y fuimos registrando toda la gira. Mandábamos los videos a Miami y MTV sacaba fragmentos. La gente que veía MTV podía saber donde andábamos y qué estábamos haciendo. Había algo que conectaba muy rápido y sin Internet, era como el MySpace de esos años, aunque uno sólo era el espectador. Y sí, estaba dictaminado por los intereses de los canales de televisión o los medios, pero también había un interés bien honesto por parte de gente como Alex Pels, que fue el director de MTV en un inicio. Y el concepto era: MTV latino con rock latino. Y él así lo desarrolló. Pels venía de toda la cultura de la música argentina que tenía mucho por ofrecer y allí fue cuando los grupos mexicanos también empezaron a hacer su aparición a nivel latinoamericano. Ahora, con las redes sociales y demás, los ojos de los latinoamericanos están mucho más puestos hacia artistas europeos o norteamericanos que hacia los propios latinoamericanos.

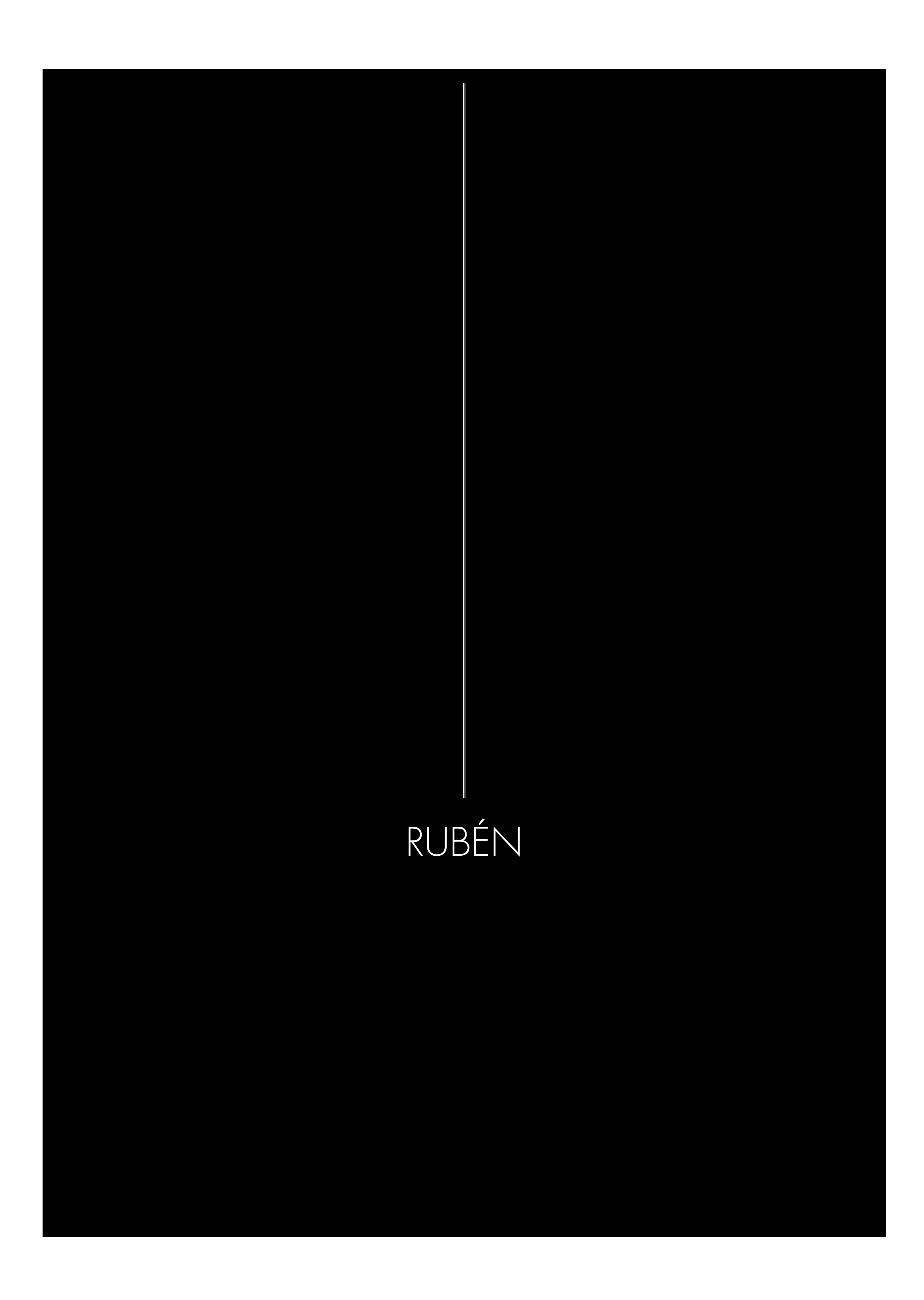
¿Sienten nostalgia ante esta pérdida?

Meme: Sí, la verdad sí. Fue un momento en el que muchos de los grupos tratábamos de buscar una identidad de alguna manera. Mirábamos más hacia nuestras raíces folclóricas y mexicanas. Había una comunidad de grupos que decía “yo escuché de todo y vengo del rock, del disco, de la electrónica, pero soy de aquí y lo tengo que demostrar”. Hoy en día lo extraño. No hay una asimilación de que

uno sigue siendo de aquí. Por más influencias que lleguen a mayor velocidad, por Internet, uno no puede hacer nada más que reproducir. Bueno, hay de todo, pero creo que eso se perdió. Y sí, lo añoro.

Quique: A mí me parece que sí. Y que lo estamos perdiendo... Y fue esto lo que nos unificó. No me gustaría creer que solamente a raíz del escaparate de MTV. Me parece que es muy poco. Sí había un acercamiento de su parte, un buen trabajo periodístico hecho por "Noticias Rock", en donde se anunciaba que Illya Kuryaki sacaría un disco con equis productor, que habría un festival en Puerto Rico con tales bandas, y se presentaba al nuevo grupo de Monterrey. Pero me parece que un canal de cable no es suficiente. Hubo una coincidencia en el hecho de que había una escena. Íbamos a Chile y había muchos grupos, en Argentina igual, todavía no pegábamos tanto nosotros, pero se sentía una efervescencia. En México la había, aunque no tanto en la Ciudad de México, sino en Monterrey. Y estábamos los que ya habíamos surgido. No sé qué fue lo que nos unificó. Ahora, cuando abro la cartelera de espectáculos y digo, mira, en el mismo mes hay un festival de una marca de celulares y vienen tres o cuatro grupos que nunca habían venido, o el festival de los cigarros, o el de la cerveza con muy buenos carteles anglos. Y que bueno que vengan, porque yo fui un adolescente a finales de los ochenta y nunca había nada. Cuando platico con gringos sobre cine, sobre las influencias del rock progresivo me preguntan a cuál grupo vi. Y les digo que ni uno sólo. Y no solamente eso, no había forma de conseguir los casetes betamax del concierto, nada. Creo que hay algo que se gana con empezar a ver a grupos grandes. Pero ahora ya no existe el sueño de decir "queremos ser los The Cure de Latinoamérica", ya no hay eso. Existe el sueño de que en algún momento los grupos locales que están alternando con los grupos gringos se vayan a tocar a Irlanda. Pero eso es una falacia,

eso no es cierto, eso no va a pasar, al menos no pronto. Los que hemos llegado a tocar en ciertos festivales, hemos ido por otras razones. Por una cuestión anecdótica, tal vez, la primera vez que fuimos a Japón, fuimos a un festival latino, organizado por alguien involucrado con el Instituto Cervantes. Después de eso nos invitaron al Summer Sonic de Tokyo porque hubo promotores allá que nos recomendaron para la sección internacional. A veces me da la impresión de que somos un comodín para hacer que suene internacional el festival. El hecho de que nos inviten a Coachella tiene que ver en gran parte porque en California hay muchos mexicanos; y sí, nos van a ver muchos entre las otras propuestas gringas e inglesas. Ahora, sólo el Vive Latino ha podido mantener una identidad americana, invitando a bandas argentinas, uruguayas, colombianas y venezolanas. Sí veo una intención en ello, pero no sé cuál es un buen escaparate para darse cuenta de qué pasa hoy en Latinoamérica. A lo mejor debe haber cientos de blogs de gente que sí se está intercambiando la música. A mí ya no me llega porque no soy persona ni de blogs ni de chats. Y no veo una revista que me informe lo que está pasando. Agradezco poder viajar a ciertos países, ir a las tiendas y preguntar qué hay de nuevo, qué grupo latinoamericano me recomiendan que no suene a los Strokes, cantados en inglés incluso.


RUBÉN

¿Qué recuerdas de tu infancia?

Yo nací en el DF, el 1 de febrero de 1967. Mis papás vivían en Santa María la Ribera. A los pocos meses de nacer mandaron de trabajo a mi papá a vivir a Monterrey. Allí pasé mi primera infancia, digamos siendo bebé y comenzando a ser niño. Fue una infancia súper feliz. Rentábamos una casa muy bonita de un piso en la que había un árbol gigante de aguacates. Tenía de mascota una tortuguita de tierra que se enterraba, desaparecía días y la volvíamos a encontrar. Casi me ahogo en una alberquita de ésas que les ponen a los niños, porque como hacía tanto calor… El supermercado estaba en la esquina de la cuadra donde vivíamos y allí un día nos encontramos un perrito salchicha que adoptamos durante una semana porque luego apareció el dueño. Recuerdo a un señor que vendía dulces, traía su canasta y su mesita de tijera. Le llamabas, abría su mesita, ponía la charola y tenía unos dulces de leche increíbles, deliciosos. ¡Ah!, y un Popeye que tenía cuando me metían a bañar; era un barquito y estaba allí Popeye. En Monterrey estuve hasta los cinco años, luego regresamos al DF.

¿Cómo te integras a la vida del DF, de Ciudad Satélite?

Lo sentí natural porque, de alguna forma, la vida en Satélite tenía algo que ver con la colonia donde vivíamos en Monterrey. Tenía este tipo de distribución que es como de suburbio gringo más que de colonia mexicana. Tenía la escuela a cinco casas de la de mis padres. Me esperaba hasta el segundo toque de campana para levantarme e irme

corriendo a la clase. Toda la primaria la cursé en esa escuela, estaba a escasos veinte metros.

¿Cómo fue tu vida durante la secundaria y preparatoria?
La secundaria y la preparatoria las cursé en otra escuela, a la que también me iba caminando. Todos mis amigos eran de la zona. Nunca salía al DF, bueno, lo hacía para visitar a mi tía, a mi abuela. Mi tía siempre vivió en Santa María la Ribera, vivió en Sabino, en Fresno, en todas esas calles y se cambiaba de tiempo en tiempo. Y mi abuela siempre vivió en Laguna del Carmen, en la colonia Anáhuac.

¿A qué se dedicaba tu padre?
Trabajaba para diferentes compañías huleras, de llantas. En eso trabajaba cuando nos fuimos a Monterrey y lo mismo cuando volvimos aquí. Con él siempre tuve una relación difícil, nunca tuvo confianza en mí, en lo que yo quería ser, hasta que empezó a ver que a Café Tacvba le iba bien. Pero a partir de que tuve hijos, sucedió una cosa muy hermosa: entendí el perdón hacia los padres. Muchas cosas que tienes allí guardadas hacia tu papá y que entiendes que al fin de cuentas le echó ganas, hizo lo que pudo, ésa era la información que tuvo en su momento y allí estuvo. Nunca fue algo malo, nunca fuimos una familia disfuncional. Bueno no sé si funcionó a la perfección… Éramos una familia normal. De joven, necesitas alejarte de tus papás como parte de tu proceso. Y a mí me cagaba mi papá y yo a él.

¿Cuántos son de familia?
Somos cuatro. Yo soy el chico. Tengo sólo una hermana. Ella tiene cuatro años más que yo y de niños era difícil que ella quisiera jugar

conmigo porque mis juegos eran un poco tontos para ella. Y de jóvenes también. Ella ya andaba en las fiestas cuando yo todavía no. Mis papás no eran de los que me mandaban de chaperón, cada quien andaba en su rollo. Pero frente a mi papá, ella siempre me apoyaba y me decía, "haz lo que quieras". Siempre admiré esa parte de ella porque tenía mucho arrojo para hacer las cosas.

¿Cómo fue el ambiente de la secundaria y la preparatoria, qué acostumbrabas hacer?

Era una escuela muy mocha, de padres Agustinos. No te dejaban fumar, no podías traer el cabello largo, si te lo alcanzaban a agarrar con la mano, te lo tenías que cortar. Por eso me hice un *mohawk*, era un *mohawk* chiquito. Y yo les decía, ¿a ver?, ¡agárrenme! Era bien sateluco todo el rollo, pero por otro lado bien sano. Todos los amigos éramos estudiosos. Teníamos la música de *hobby* y fue por eso que hicimos un grupo, tocábamos en las fiestas de la escuela, en los concursos.

¿Cómo fueron tus primeros encuentros con la música que hacían los jóvenes en el DF en aquellos años?

En Satélite empezaron las tocadas como en el 80. Había un lugar muy antiguo, el Spequio's. Antes tocaban grupos en El Castillo del Yorsy's, en los setenta, pero eso a mí no me tocó. En los ochenta también abrieron el High Tower y el Satélite Rock's. Además se hacían tocadas en la iglesia de Economistas y, más que nada, fiestas en las casas. Había un grupo que se llamaba Six Beers o algo así, eran muy buenos. Después uno de ellos pasó a Punto y Aparte, que estuvo en el acoplado de Comrock. Había otro grupo que se llamaba Purple Haze, eran muy densos y eran como los chicos malos, iban a la secundaria

abierta y fumaban mota. Y sí eran de cuidado: armaban broncas. Eran más grandes que yo. Me encantaría conseguir música de todos esos grupos. Ellos eran tres y tocaban medio Hendrix. El guitarrista en esa época nos impresionaba a todos, tocaba con los dientes y era un espectáculo. Y todos nosotros: "¡guau, cómo toca ese güey!". Era un atascado y hacía más ruido que otra cosa, pero nos llamaba mucho la atención. Había un buen movimiento de grupos en Satélite. Muchos eran de rock pesado. Incluso a los guitarristas de mi primer grupo les gustaba el heavy metal, mientras que yo era más punk. Aunque todos sí éramos muy fans de Axis, que era el grupo que admirábamos. Primero porque ganó un concurso y eran buenos en sus instrumentos, aparte no eran como los Purple Haze que sí eran chicos malos. En Axis eran más "hippiosos" y de nuestra edad. Tenían un lado más accesible, más pop, pero también rockeaban, tocaban bien y eran los que definitivamente tenían más éxito en Satélite. Hacían conciertos para quinientas o mil personas y eso para nosotros era increíble.

Pero lo que sucedía en Satélite estaba de cierto modo desconectado de aquello que acontecía en el sur del DF. ¿Qué recuerdas que pasaba más allá?

Llegó a mis manos el primer disco de Dangerous Rhythm y fue una revelación. Poco tiempo después, llegó Botellita de Jerez. Con mi primer grupo, Trial, llegamos a tocar en La Rockola, que era, creo, de los Kerigma, de Tony Méndez. Allí pudimos ver a algunos grupos como Anchorage. Y eso era como estar en las grandes ligas. En Satélite tocábamos con amplis y allá tenían PA. De hecho, al principio ni siquiera teníamos consola de voces y *baffles*, conectábamos la voz al ampli de guitarra y de allí salía todo.

¿Cómo terminó Trial?

En cuanto terminé la preparatoria me despedí de ellos. No pasaba nada, no nos poníamos de acuerdo. El baterista era muy fresa. Tiempo después fue que conocí a Ulises y a Memo, guitarrista y bajista de Torah.

¿Qué recuerdos tienes de aquella banda?

Ese grupo tuvo un primer guitarrista que era muy malo, nunca pudo tocar. Y lo sacamos. La primera rola que intentamos hacer era "The Eye of The Tiger". El segundo guitarrista del grupo era más abierto. Le gustaban Rush y Jethro Tull. Él se iba de *camping*, lo mandaban sus papás a Canadá. De allá se trajo unos casetes, bueno, cada año traía uno diferente, de un grupo que se llamaba The Mongus, que eran punketones, súper adolescentes. Ahora que lo pienso, por las letras, era súper adolescente. Pero con los demás del grupo no podía compartir esos gustos, mucho menos con los del segundo grupo. Ellos eran otra cosa, estaban más clavados en un rollo de rock en español: Miguel Mateos, Soda Stereo. El guitarrista era muy bueno, tocaba muy cabrón pero no tenía una visión artística, iba de allá para acá. Recuerdo que con este amigo que te platico, llegamos a disfrazarnos medio *new romantic*, porque de repente nos agarró el rollo de Visage, Heaven 17, The Human League, Adam Ant. Conseguimos camisas con olanes y botitas. Nos la pasábamos de poca madre, pero todo mundo decía que éramos unos maricas. Así como en el libro de *Tiempo transcurrido* de Villoro, haz de cuenta, sólo que en Satélite.

¿Y a ti cuál grupo de rock en español te gustaba entonces?

La Unión. Fue un punto que compartimos mucho Joselo y yo. Decíamos que sus letras estaban increíbles. Y Ritmo Peligroso. Porque

nunca vi a Dangerous Rhythm en vivo, y ya cuando los vi eran Ritmo Peligroso, también me causaron una impresión grande. Yo decía "quiero ser como Piro", era un *frontman* muy cabrón, me encantaba cómo se movía en el escenario.

¿Cómo formaste tu gusto musical?

Mis papás siempre fueron bien musicales. Obviamente por su ejemplo decidí ser cantante. Digo, también en algún momento quise ser guitarrista, pero hubo un hecho frustrante que me marcó y lo dejé. Mis papás cantaban a diario. La primera que se levantaba era mi mamá, se bajaba a hacer el desayuno o a arreglar cosas de la casa, prendía el radio y se ponía a cantar. Mi papá se despertaba, arreglaba su ropa para ir al trabajo y se metía a bañar cantando. Cantaban de todo, lo que se escuchara. Mi papá era fan de Lobo y Melón, de hecho era amigo de ellos. Nunca le he dicho a Lobo de la Maldita que mi papá era amigo del suyo, se iban de reventón. Y les gustaba todo: la Santanera, la Matancera, Pedro Infante, Jorge Negrete, después el rock and roll de Angélica María, los Rockin' Devils, los Beatles a mi mamá, Tom Jones y Engelbert Humperdinck a mi papá. Tenían un *8-track* de la orquesta de Billy Vaughan que me encantaba. Siempre fueron muy musicales, lo que les llegara les gustaba, lo aceptaban y lo cantaban. De allí me viene todo.

¿Cómo fue esa experiencia frustrada como guitarrista?

Yo le decía a mi papá que me comprara una guitarra eléctrica y él me decía que me compraba una acústica. Yo no quería una acústica porque en la secundaria te enseñaban a tocarla. Y como siempre fui rebelde, como siempre hacía lo contrario a lo que me dijeran, en la escuela no quise aprender guitarra. Aprendí lo que tuve que aprender,

terminó el curso y rompí la guitarra como los de The Who en el patio de la escuela. En cuanto me dieron la calificación, la deshice. Mi hermana estuvo en esa misma escuela, llevó ese curso antes y la guitarra la compraron para ella. Era una guitarra horrible, durísima. Eso debió ser en segundo de secundaria. Un año más tarde, cuando comenzamos con las ganas de hacer un grupo, insistí con eso de la guitarra hasta que mi papá accedió, pero en esa época aquí en México no se conseguía nada. En Casa Veerkamp vendían unas Fender, carísimas, inalcanzables. Y como mi papá tenía un amigo que traía fayuca, le pidió la guitarra y total que la trajo. Pero cuando fuimos a recogerla estaba rota del mango. Y nunca más. De alguna forma vi que por ahí no iba y entonces empecé a trabajar por esa época y a juntar dinero para comprármela yo, pero tardé como dos años en hacerlo. Finalmente me compré una Sonatone, era muy clásico hacerlo. De hecho, todo el grupo tenía guitarras Sonatone. La mía era muy bonita y las de ellos más chafas. Entonces alguien me la pidió prestada y la tocaba. Y yo dejé de ponerle interés, nunca más toqué en esa época.

¿Recuerdas la primera vez que deseaste ser cantante?

El primer recuerdo de cuando dije "quiero cantar" viene desde más o menos los cuatro años. Íbamos en el coche toda la familia y en la radio pusieron la canción de "Let the sunshine, let the sunshine, the sunshine in…" Y allí dije, quiero cantar, yo quiero cantar.

¿Recuerdas películas, lecturas u otro tipo de expresiones que también te marcaron en esos años?

Con esto de que yo era muy rebelde, en la secundaria no soportaba a quienes escuchaban a Led Zeppelin y a los Rolling Stones. Yo

escuchaba a los Beatles porque uno de mis mejores amigos era fan de ellos. Y no me parecía que escucharan a Zeppelin, a los Stones, para mí era música de viejos. Nunca vi *Quadrophenia*. Bueno, la vi mucho tiempo después. Y sí, hubo una película que me influyó que se llamaba *Guerreras de Nueva York*. Trataba de dos chavillas, una era niña de la calle y la otra era una niña bien y juntas iban a rockear. Y el *soundtrack* para mí era lo máximo, traía a Gary Numan, a los Ramones, a The Cure, a Lou Reed. En inglés se llamaba *Times Square* y también le gustaba a Joselo. Hasta recuerdo que el tío Élfego me invitó un día al cine, a él le gustaban las películas de guerra y a mí me aburrían y le dije que había una muy buena que se llamaba *Guerreras de Nueva York*, que yo ya la había visto una vez. Fuimos y yo estaba feliz mientras mi tío roncaba. Incluso tengo el elepé y me encantaría tener el CD. Yo soñaba con esas chavas, quería tener un grupo así.

¿Qué otros discos te impactaron entonces?

VAMOS A SUBIRNOS Y A ECHAR DESMADRE.

Tenía un amigo de la secundaria cuyos hermanos eran mayores. Nosotros teníamos 13 ó 14 años y sus hermanos 18 años. Ellos iban a Hip 70 y nos contaban todas las historias, todo el panteón de Hip 70. "El occiso", ese güey duerme en un sarcófago. "El picudo" trae unos zapatos que son así y trae aretes. "El occiso" es Chava, el cantante de La Castañeda, que tenía su grupo Social Abortation. Y nosotros… "¡guau!" Nos contaban todo y estaba increíble, todo el imaginario del punk mexicano era lo máximo para nosotros. Fue a través de ellos que nos llegó este disco rojo que traía un punk en una calle y decía algo así como *New wave, los reyes del punk*. Estaban Patti

Smith, The Damned, los Dead Boys, eso era la onda para mí, yo quería ser eso. Aparte, la chava que me gustaba, en la secundaria, obviamente no salía con chavos de su edad, salía con puros chavos grandes e iba al Hip 70 y me platicaba. Y yo, "está increíble el Hip 70 y yo no voy…". También en Satélite, en los primeros tiempos, no nos dejaban entrar a los menores de 18 años al Satélite Rocks, en donde tocaban todos los de Comrock: Ritmo Peligroso, Botellita de Jerez, Mask, Punto y Aparte, Casino Shangai. Hasta que cumplí los 18 años toqué en esos lugares, con mi segundo grupo, nos tomaron como grupo de base. Tanto en el Spequio's como en el High Tower y el Rocks.

¿Cómo fuiste desarrollando la capacidad histriónica de tu estilo particular sobre el escenario?

Supongo que se desarrolló a través del tiempo, de estar tocando. Nunca pensé en nada. Siempre ha sido que me subo, me desconecto, brinco y grito. Es una forma de sacar la adrenalina de presentarte en vivo, frente a un público y los nervios que ello conlleva. Y por otro lado, el hecho de que siempre he sido introvertido. No se me dan fácilmente las amistades. Es una forma de desahogarme, de sacar todo eso que igual guardo cuando no estoy arriba del escenario.

¿Nunca lo has hecho consciente, que te hayas visto en los videos, por ejemplo, a manera de espejo?

Sí. Ya hago conscientes muchísimas cosas, pero en esa época no, todo era espontáneo y natural. "Vamos a subirnos y a echar desmadre".

¿A qué responde este juego de utilizar álter egos?

Al principio, la mayor parte de la diversión era el concepto que estábamos desarrollando a través del grupo. En esa época nos gustaba ir al Tutti y vivíamos todo ese rollo darketo y punketón. Pero al mismo tiempo que nos gustaba, también nos burlábamos de ello. Todos tenían que ir vestidos de negro, muy oscuros, creyéndose ingleses. El chiste era burlarse de eso, pero a la vez nos gustaba. Hicimos esta canción que se llama "Pinche Juan" y la gente empezó a ubicarme como si me llamara "Pinche Juan". El nombre era una castellanización de Johnny Rotten. La gente me gritaba en la calle "¡Pinche Juan!". Qué chido, la gente cree que soy "Pinche Juan", pensaba yo. La canción estaba dedicada a un "pinche Juan" cualquiera. Y me pareció muy gracioso. Tenía toda la influencia del punk. Yo venía de una época de admirar muchísimo a Ritmo Peligroso, la onda de los sobrenombres: Piro. ¿Cómo se llamaban los demás? Ya no me acuerdo. Bueno, y con toda esa influencia, me pareció increíble ponerme un sobrenombre y así empezó el juego. Para la segunda ocasión pensé cambiármelo y se me hizo increíble.

Tienes un disco solista, *Bienvenido al sueño*, firmado por Sizu Yantra.

Fue un proyecto que nació por el hecho de que iba a tener un hijo con mi compañera y dijimos "vamos a hacerle un disco". Aparte de que la madre de mis hijos también proviene de familia de músicos. Su papá fue rockero de otra época, hasta que acabó con su vida, no era tan conocido pero, según yo, de lo que sé, en el libro de *Guaraches de Ante Azul* se menciona uno de sus proyectos. Uno de sus grupos se llamó Pale Pale, tuvo varios. Otro se llamaba De buena madera. Él tocaba todo. Llegaba a las fiestas y decía "quiero palomear". Pero por

situaciones ella nunca desarrolló esa parte. Ella más bien era chica psycho y no escuchaba más que electrónica y psycho trance. Entonces me acoplé y le dije “hagamos un disco en el que se vean los dos padres”. Eso intentamos hacer, darle un regalo musical de bienvenida a nuestro hijo, Yantra. Porque Sizu Yantra, según yo, significa “el que llegó antes de Yantra”. Para cambiar eso de que eres hijo de tal, y vienes después de tu padre. Para mí fue como decir “fui el que llegó antes de mi hijo”. Mi segundo hijo se llama Moaré.

Más tarde fundaste Hoppo.
Con Hoppo tengo trabajando varios años. Yo conocí a “El chino”, a Rodrigo Aros acá en México, en un concierto que se hizo en el Teatro Metropólitan, el 12 de septiembre de 2001. Lo tengo bien presente porque precisamente el día anterior estábamos juntos ensayando cuando en la televisión estaban proyectando toda la información acerca del 11 de septiembre en Nueva York. Y fue algo muy fuerte, y muy bonito a la vez porque estábamos en este concierto que se organizó, que se llamaba, me parece, “Música para sanar”; en el que el propósito era presentar a unos monjes de la India que venían a hacer cantos y mover energías por diferentes partes del mundo. Ellos decían que sólo era necesario que sesenta mil personas se iluminaran para que, en un efecto dominó, todos lo demás recibiéramos los beneficios de esas sesenta mil personas que en realidad no son tantas. Y para ese concierto, dando de alguna manera marco a estos monjes, invitaron a Gustavo Cerati, a Ely Guerra, a los Liquits y me invitaron a mí. Y había un grupo de base que era el que hacía la música de acompañamiento a los monjes. Y entre ellos venía “El chino”. Fue así que lo conocí, allí comenzó la amistad. Cada vez que yo tenía la oportunidad de ir a Chile con Café Tacvba, nos encontrábamos, nos

juntábamos a tocar y a escuchar música. A través de él conocí a Juan Pablo Villanueva, "El muñeco", que es el guitarrista. "El chino" toca el sitar y diferentes flautas. "El muñeco" es una rockola andante. Él está metido en el ambiente de la cueca brava. Él es productor y músico. Su grupo se llama La Gallera. Está metido en el folclor chileno de lleno, pero lo increíble es que yo le decía que se tocara una rola de los Smiths y se la tocaba. Oye, tócate una de los Pixies, y la tocaba. Se me hizo increíble. Y el otro con el sitar…

Tiempo más tarde me surgió la necesidad de hacer algo: este trabajo póstumo, una ofrenda musical a mi madre, con puras canciones latinoamericanas porque ella los domingos sacaba su disco de Mercedes Sosa y nos lo teníamos que recitar enterito. Era un disco doble y nos ponía los cuatro lados. Y ése fue mi acercamiento a la música latinoamericana. Y pensé que estos amigos podrían acompañarme a hacer esta ofrenda musical. Y entonces les platiqué del proyecto y me dijeron que había que hacerlo. ¿Pero cómo?, preguntaron. Hay que ver la manera de pagar boletos de avión para que vengan a México, les dije, un rato pasean y tocamos y grabamos. Y para pagar los boletos conseguimos unas tocadas. Fue así que surgió el proyecto y la verdad es muy gozoso. Lo disfrutamos muchísimo los tres que somos los que iniciamos el grupo. Hemos tenido diferentes formaciones. Un tiempo estuvo con nosotros Alejandro Flores, otro tiempo tuvimos a un bajista y un baterista, ahora tenemos a Carlos Icaza de baterista, con esa formación estamos felices. Cada uno tiene sus proyectos, entonces Hoppo sí es algo muy esporádico. Nos juntamos cuando nos lo permiten las agendas con la intención de seguir haciendo cosas. Hicimos esa grabación que tiene puros clásicos de la música latinoamericana, de Violeta Parra, de Víctor Jara, de Ariel Ramírez. Y ya hicimos otros dos de canciones originales. Ya

tocamos en el Lollapalooza en Chile, en el Vive Latino, en el Tajín. Hemos tocado en lugares muy pequeños porque también es muy íntimo. Ahí vamos, no tenemos prisa, no tenemos ninguna expectativa, no queremos firmar con ninguna compañía. Los discos los grabamos nosotros y los vendemos nosotros en las tocadas. Es así, música directa. Poco a poco ir desarticulando ese mundo tan amenazador que coarta nuestras libertades en muchos sentido, e ir articulando al mismo tiempo ese otro mundo que nos gusta, ese mundo en el que no hace falta un productor, no hace falta una compañía disquera, no hace falta nada, sólo las ganas de tocar, y ponle *play* y vámonos, como salga. Digo, buscamos que nos guste y que quedemos complacidos, pero tampoco estamos buscando hacer 28 tomas y que cada canción sea un Frankestein. No, hacemos una toma, y la que salió chida ésa es la buena, porque tiene impresa una intención, una emoción específica. Es algo natural, algo fluido. Y así también es el tiempo, no tocamos con un cronómetro. Las canciones, de hecho, las disfrutamos porque se mueven en el tiempo, y hay momentos en que hay que apresurarlo y otros en los que hay que frenar y echarse para atrás. Y eso es lo sabroso, cuando lo haces y dices "¡viva la música!". No es metrónomo, no es un robot. Todo eso es el gusto de Hoppo y es una experiencia excelente y nueva para mí que disfruto intensamente.

Trabajaste también con Ofelia Medina en *El placer de nuestra lengua*, un espectáculo teatral, ¿qué puedes decir de ello?

Fue otro de los proyectos en los que me metí en uno de los años sabáticos. Fue una súper experiencia. Quedé muy agradecido con Ofelia, sobre todo con ella, pero también con todo el equipo de trabajo, aunque no haya hecho gran cosa. No hice más que ser yo mismo, afortunadamente con la sabiduría, la inteligencia y el arte de

Ofelia. Ella dijo "voy a invitar a Rubén para que sea él mismo, no va a poder ser otra cosa". Bien lo supo y así me puso. El hecho de estar trabajando directamente con Ofelia y con todo el elenco de artistas, acróbatas y bailarines fue muy enriquecedor, me llenó de energía, me nutrió de poesía porque yo, la verdad, nunca me había acercado a la poesía. Digo, tal vez en la secundaria lo hice leyendo fanzines punketos y poesía darketona, pero a la verdadera poesía nunca había tenido un acercamiento. Fue pura poesía erótica. Ofelia hizo una recopilación súper poderosa y transformadora. Así era esa obra de teatro, muy transformadora. Siento que cada vez que la montábamos, el público salía de otra forma y veíamos que se iban con una sonrisa y con energía.

Colaboraste con El Personal en su presentación durante la primera edición de la Feria Internacional de la Música.

Fue súper agradable poder ir a Guadalajara, compartir algunas tardes con la banda, revivir la música, recordar por qué es importante El Personal, no es poca cosa. Su poesía, su fuerza, su energía. Me parece que tienen unas canciones poderosas, brutales, tal vez tenían este disfraz un poco lúdico pero allí había una fuerza muy conmovedora.

¿Qué significó la experiencia de colaborar en Aho Colectivo?

Eso fue algo diferente a lo que había hecho antes. También fue de mucho aprendizaje, de aprender a consensuar en círculo y tratar de llegar a acuerdos entre mucha gente con visiones diferentes. Estoy bien agradecido de haber estado allí participando en ese colectivo y llegar al fin que nos propusimos, saliendo bien librados porque fue una tarea y una responsabilidad gigantes las que nos pusimos encima. Había por un lado la responsabilidad con la corporación del

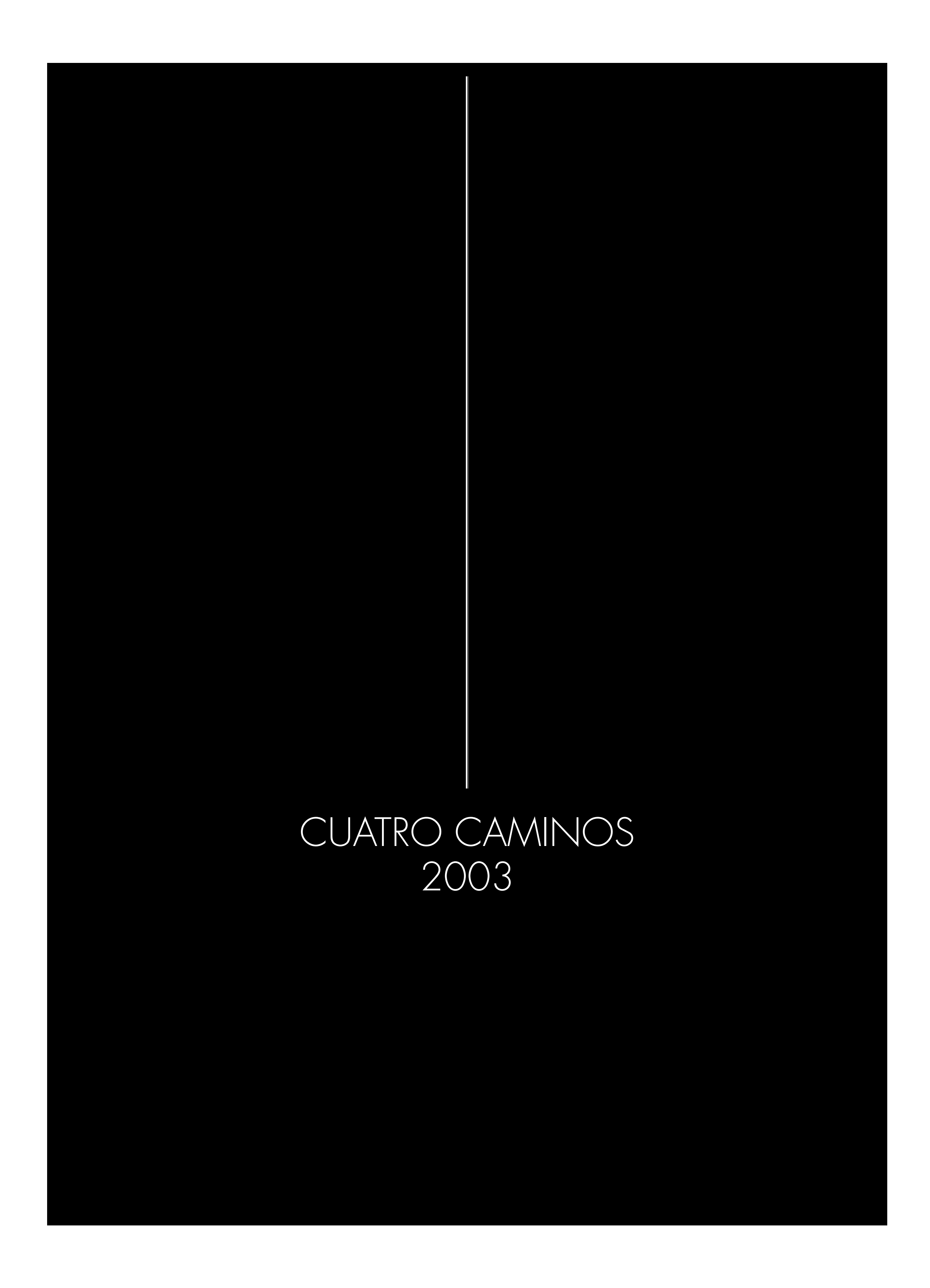
espectáculo. Por otro lado, con el sentimiento de estar entre la espada y la pared con toda esa banda alternativa, revolucionaria, que no veía con buenos ojos que nos asociáramos con la corporación del espectáculo para este propósito. Estar en medio de esos dos mundos no fue algo fácil. Ser el enlace entre esos dos mundos fue algo bastante complejo, bastante pesado. Y por otro lado también teníamos la responsabilidad hacia el Frente en Defensa de Wirikuta. Y más profundo que eso, con el Consejo Regional Wixarika, que es un concejo de ancianos. Y aún más profundo que eso, la responsabilidad con el área y con el desierto. Entonces sí fue una tarea muy pesada. Salimos bien librados afortunadamente, recaudamos un buen recurso. Que igual para lo que se necesita no es nada, pero es lo que en nuestro alcance pudimos dar. Por otro lado, logramos nuestro otro propósito: tener un impacto mediático. Y lo hicimos tan bien que recibimos un golpe bajo por parte del Gobierno Federal: a dos días del festival se anunció, a través de la Secretaría de Economía, que el desierto sagrado de Wirikuta estaba salvaguardado y que se generaría una reserva minera nacional en el área. Información toda para confundir. Porque en realidad lo que estaban ofreciendo era un lote de 700 hectáreas, de un total de 140,000 hectáreas. Es decir, del punto cinco por ciento. Los proyectos mineros están intactos, no se han tocado, siguen su proceso. Y la reserva minera nacional a la que se refieren son solamente los retazos que quedaron entre los proyectos. Sólo lo hicieron para confundir.

En cuanto a las participaciones musicales creo que fue de lo mejor. Se lograron dos temas, dos piezas que están buenísimas y que tienen su propósito social. Uno es “Por Cherán”, y la segunda “Por Wirikuta”. Mucha gente muy talentosa. Yo la verdad participé cuando llegué al estudio, allí me puse a escribir un poquito y a cantar. Hubo

mucho talento. Este chavo Moy XX que es de Cherán, allí sobre las bases junto con Héctor Huerta de Pachamama Crew. Están Lengua Alerta, Roco Pachukote, El Venado Azul, muchos talentos que se conjuntaron tratando de bajar los egos y de trabajar.



Clipping dedicado a Rubén.


CUATRO CAMINOS
2003

EL PRIMER MOMENTO EN EL QUE NECESITAMOS TENER ESPACIO FUE CUANDO HICIMOS *REVÉS*.

¿Qué hicieron durante el año sabático que acordaron tener previamente a la grabación de *Cuatro caminos*?

Quique: No hice gran cosa. Yo había dejado el diseño prácticamente desde que dejé de estudiar la carrera de Diseño Gráfico. Nunca ejercí como tal, no tuve oportunidad. Trabajé algunas cosas relacionadas con la gráfica, pero nunca en una agencia de publicidad como sí lo llegó a hacer Rubén en determinado momento. El grado en el que me quedé, porque tuve que interrumpir mis estudios, no me permitió involucrarme demasiado. En los noventa se dio un rompimiento en el diseño con la llegada de las computadoras personales. Cuando yo estudié diseño eso no era una opción, la posibilidad de tener acceso a programas y aplicaciones digitales. Tenías que hacer originales a mano, todo era muy mecánico. Y yo me desentendí del diseño, estuve sólo interesado en él como espectador y más metido en la parte teórica. En el sabático, Joselo empezó a hacer su disco, *Oso*. Y aunque era un proyecto solista, nos involucró a los otros tres miembros del grupo. Rubén fue productor del disco y a mí me encargó el arte. Ocasionalmente me había involucrado con Rubén en la parte gráfica de las portadas de Café Tacvba, pero con algunas

ideas muy limitadas, a veces como ilustrador. Joselo me hizo el encargo cuando justo quería retomar el diseño y así me pude volver a enganchar. Ya cuando nos reunimos como Café Tacvba me pidieron que ahora me hiciera cargo del diseño. Acepté y hasta la fecha sigo haciéndolo con la participación de los demás. Me actualicé y me asocié con un amigo, Micro, que me ayudaba con mucho de la parte técnica y fundamos Mirador. Hicimos muchas portadas para Café Tacvba y para otros proyectos.

Rubén: Yo me dediqué a viajar. Viajé por el centro y norte de la República. Toqué un poco el noroeste y luego me fui hacia el noreste y bajé por toda la costa del Golfo hasta Chetumal. Eso fue lo más importante que recuerdo haber hecho. Se me fue muy rápido. Viajé solo y fue algo bien emocionante para mí. Me dejó cosas buenas y me aligeró. Tenía necesidad de hacerlo, de poder decidir qué hacer cada día y hacia dónde irme. Aún no tenía hijos, entonces fue perfecto.

Meme: Me dediqué a estar en casa y a grabar ideas, a hacer canciones y experimentar. Nunca he hecho nada con eso, pero allí tengo cosas que reflejan muy bien ese momento. Tuve la inquietud de realizar un proyecto individual, pero ya no he tenido tiempo para darle continuidad. Cuando empezamos *Vale callampa* y *Cuatro caminos* empecé a trabajar con otros grupos, colaborando en la producción. Y acabé haciendo cosas que me entusiasmaban mucho, pero que dependían de nuevo de los tiempos de Tacvba.

¿Qué tan necesario fue tomarse un año sabático?

Rubén: Muy necesario. El primer momento en el que necesitamos tener espacio fue cuando hicimos *Revés*. Y creo que fue muy bueno

porque cada uno de nosotros nos dimos cuenta de lo necesario de ese espacio que no conocíamos, fue nuevo para nosotros. Hasta entonces, llevábamos once o doce años sin parar. Nos dábamos vacaciones, pero eran de un mes. Casi siempre tomábamos enero, que es el mes más tranquilo, pero enseguida regresábamos a trabajar.

¿Qué simboliza el título *Cuatro caminos*?

Rubén: Simboliza que cada uno de nosotros estaba tomando un camino, decidiendo qué hacer. Seguramente tiene mucho que ver con ese año sabático. Y también hablar de retomar la individualidad dentro de un grupo. Somos un grupo pero también somos individuos. Sucede que la gente te capta como parte de un grupo y no como individuo, cosa que no está mal, pero en la vida diaria es necesario retomar tu individualidad, decirte a ti mismo "este soy yo, no soy el grupo, voy a tomar mis decisiones propias, voy a decidir hacia dónde voy". Y no tener que tomar decisiones en grupo, que es lo que habíamos estado haciendo durante once o doce años. Es eso: los cuatro caminos y cómo confluyen. Al mismo tiempo se hace la referencia al lugar donde crecimos como grupo, Naucalpan, donde está la estación de Metro que lleva ese nombre. Es un cruce de caminos, así nos visualizamos. Un cruce de caminos con puntos opuestos y puntos complementarios. Siempre hemos jugado con los opuestos y los complementarios, el *ying* y el *yang*. Así se conforman las relaciones y así lo hemos hecho nosotros como grupo. Tenemos visiones bien diferentes, muchas veces opuestas, pero es precisamente de éstas, de la fricción que generan, de donde viene la luz, el movimiento.

¿Por qué abrir el trabajo de producción en *Cuatro caminos* hacia otras manos?

Quique: Trabajando en *Revés/YoSoy* aprendimos una forma diferente de trabajar cuando se involucró con nosotros Joe Chiccarelli. Cuando vimos esta otra forma de escuchar y acercarse a nuestra propuesta, entendimos que había modos distintos de hacerlo, que incluso cuando están involucradas las mismas personas en un proceso uno de los elementos puede cambiar la ecuación. Nosotros ya sabíamos cómo podíamos sonar con Gustavo como productor, qué es lo que él puede sacar de nosotros y de nuestras canciones. Y la idea de acercarnos de otra manera a la producción nos entusiasmó a los cuatro y poder oírnos como otro grupo. Otro de los elementos que entró en juego fue la batería. Trabajar con una persona que pudiera tomar decisiones diferentes a las de Emmanuel como programador. Porque hasta entonces él se había encargado de la programación, los sampleos y la base rítmica.

Meme: Como en todo, llega un momento en el que hay que experimentar cosas nuevas. Y aunque siempre hemos tenido esa conexión de equipo en la que no necesitas dar muchas instrucciones y con una mirada sabes lo que está buscando el otro, pensábamos que también había mucha gente alrededor con la que podría ser interesante trabajar y ver de qué manera nos haría sonar y cómo, desde su óptica, se vería nuestra música. En *Cuatro caminos* decidimos abrir el abanico de producción, cosa que fue muy interesante, pero que también tuvo su parte de estrés porque tuvimos que estar esperando. Mandamos muchas peticiones a productores, hicimos un *dream team* de ellos: Brian Eno, Nigel Goodrich, Dave Fridmann y los contactamos. Unos contestaron y otros no. Creíamos que Café

Tacvba podía, por medio de los sonidos de estas personas, sonar a algo que ni nosotros imaginábamos. Y nos aventamos.

¿Por qué la elección de Dave Fridman y Andrew Weiss para producir temas del disco?

Joselo: Yo conocía *The Soft Bulletin*, lo compré en una gira, me llamó mucho la atención su portada. Una vez en Nueva Orleans entré a un Tower Records y lo vi. Quique me había dicho que estaba bueno así que no dudé. Y me encantó. Después supe que Rubén lo conocía también y le gustaba mucho. Hablamos de aquel *Zaireeka*, también de los Flaming Lips, con cuatro discos que podías escuchar al mismo tiempo. Y ése me llamó todavía más la atención, por su experimento con el sonido. Pero más que otra cosa me gustaban las canciones y cómo esas canciones crecían con ese sonido sinfónico y nada antiguo sino todo lo contrario: actual y hasta futurista. Y después descubrí las capas y capas de instrumentos y sonidos, parte del trabajo de Fridmann.

En cuanto a Weiss, sabía que había producido *Chocolate and Cheese* de Ween y casi todos los discos de Babasónicos. Weiss me intrigaba. ¿Cómo alguien que trabaja con Ween lo hace con Babasónicos? ¿Dónde hay una conexión? El hecho de que hubiera trabajado con Babasónicos me hacía pensar que seguro estaría dispuesto a trabajar con una banda mexicana también. A veces eso sucede. Pensamos en algún productor, pero siempre nos preguntamos si le interesaría trabajar con una banda latina. Hubo algunos que nos dijeron que de plano no le entraban a las bandas latinas, pese a que les decíamos que éramos una banda de rock. Porque entiendo que puedan decir que no quieren hacer nada con un grupo de salsa. En la lista pusimos un montón, Brian Eno entre ellos. Obviamente se tenía

que sopesar todo en términos económicos. Y fue increíble trabajar con Fridmann y Weiss porque vimos métodos de trabajo muy diferentes a los que teníamos. Hasta ese entonces sólo habíamos trabajado con Gustavo Santaolalla y habíamos visto a algún otro productor hacer cosas por ahí. Con Gustavo siempre fue repetir y repetir cosas, buscar la excelencia, la perfección, hacerlo todo muy cuidado. Y cuando llegamos con Fridmann fue otra cosa. Tocamos y dijo que ya estaba bien. Nosotros queríamos repetirlo, tocarlo más, muchas veces, para que quedara mejor grabado. Y él dijo "pues si quieren…, pero yo ya estoy". Y nosotros lo comentábamos, dudábamos. ¿Estará bien? Siempre hay esa necesidad de que te digan que le eches más ganas. Y con Fridmann no. Fue otra forma de trabajo que nos sorprendió a la hora de los resultados, como venir de una escuela y entrar a otra diferente.

Quique: Tuvimos a Fridmann y a Weiss, pero nos hubiera gustado tener más productores. Ése fue el primer disco que hicimos con Universal y, por cuestiones que no tuvieron que ver con nosotros, nos pusieron en el sello MCA. Tuvimos la expectativa de que económicamente pudiera ser viable la invitación a muchos más productores, por lo menos uno o dos más, pero ya no se hizo. Había varias figuras sugeridas, nombres grandes como Mitchell Froom y Tchad Blake, Nigel Goodrich, Brian Eno. Hicimos una lista de ensueño.

Rubén: A mí me encanta Ween, su trabajo, y también el de Flaming Lips. Y la idea de ello fue salir a explorar otras opciones. En lo personal, tenía ganas de trabajar con otra persona que no fuera Gustavo, porque a estas alturas lo conocemos bastante bien y hemos aprendido mucho de él. Para mí fue un momento de abrirse a buscar otras opciones, otras personas, ver sus métodos de trabajo, cómo

producen. Básicamente ésa fue la motivación. Buscamos un cuarto productor externo, pero no lo concretamos y entonces decidimos que seríamos nosotros mismos.

¿Que aprendizaje arrojó el haber trabajado con una pluralidad de manos en la producción?

Quique: De Fridmann me encantó la forma de acercarse al trabajo. Él es un músico y también un ingeniero. Si veo la forma en que trabajamos desde afuera, podría decir que es un gran ingeniero que hace que todo tenga un sonido. Si oigo sus discos, suenan a él. Lo supimos en cuanto llegamos a la cabaña, que son los estudios Tarbox Road, que están en las afueras de un pueblo alejado de Buffalo. Llegas a Buffalo y manejas unas dos horas. Luego llegas a Fredonia y allí preguntas por un lugar que está en las afueras de ese pueblo. En una terracería. Y de repente llegas a un lugar donde crees que va a salir la bruja de Blair, sobre todo en noviembre cuando fuimos y empezaba a lloviznar. Es un lugar muy oscuro, se hace de noche a eso de las cuatro de la tarde. Y llegas a una cabaña y te sientes como que te vieron la cara, pero entras y ves los instrumentos, los cuartos aislados con unas camitas y una cocina. Fridmann tiene instrumentos muy viejos, peculiares. Y cuando se pone a sonorizar, abre micrófonos, oyes la batería y mueve no sé qué botón y hace aparecer otro sonido. Con él no hicimos grandes arreglos. Me parece que no se involucró tanto como nosotros. Su método es muy libre. Un día nos dijo que quería que hiciéramos algo que le diera más profundidad a una canción, pero "no una profundidad luminosa sino una más oscura". Nosotros le preguntamos qué quería decir con eso. Y él respondió que no lo sabía, que tomáramos cualquier instrumento y tocáramos. Alguien agarró un vibráfono y jugamos con unos efectos que tenía allí, con

una guitarra. “Ustedes echen pintura en la pared y ya quitaremos las capas de pintura que sean necesarias, así lograremos los colores que queremos para este cuadro”, nos decía. Grabamos muchos *tracks* para una canción que ya estaba grabada y él se puso a seleccionar. Y sí, lo hicimos nosotros, pero una parte importante fue lo que él seleccionó.
Rubén: Como solamente habíamos trabajado hasta ese momento con Gustavo, teníamos una visión muy angosta de lo que es producir. Ver a otros productores fue muy bueno. Por un lado, Weiss es muy libre y eso me encantó, precisamente porque la visión de Gustavo es muy alineada, él es muy perfeccionista. En cambio Weiss es lo contrario. Yo dije: “perfecto, de aquí soy yo”. Y sí, soy más de ese lado. Para Weiss todo está bien, todo es parte de estar produciendo, de la forma en que toques. Y eso era en parte lo que yo estaba buscando; estaba cansado de tantos *edits* para que todo suene perfecto. Weiss te dice “lo tocaste así, así está bien”. Resulta algo mucho más vivo. Claro, no va a tener la calidad o la manufactura, pero por el otro lado tiene la riqueza de la expresión. Fridmann es otro universo, crea mundos imaginarios, pienso, y crea *layers* y con ellos va desarrollando nuevas facetas a una misma canción. Eso fue lo interesante: aprender otras formas de producir.
Joselo: Irnos con Dave Fridmann a la cabaña fue increíble. Que te pongan en un lugar alejado, encerrado, sin haberlo visto nunca, siendo la primera vez que estás allí, sí te pone en un estado diferente.

¿Dónde grabaron con Weiss?

Quique: Con Weiss grabamos en México, en nuestro estudio. Él vino y estuvo aportando ideas. Es curioso, no recuerdo ninguna sola instrucción de su parte. Sólo decía “está muy bien” o “no está tan bien” o “volvamos a hacerlo” o “aquí no toquen” o “aquí sí toquen”.

No recuerdo más. Pero generaba una energía, al estar allí, callado. En su caso, él se llevó los archivos de audio y los manipuló en su estudio. Y, aunque me gusta cómo los manipuló, me pesa no sentirme tan involucrado. “Es que trabajamos muy libremente”, decía. Bueno, no tan libremente porque él trabajó por su lado y eso no es lo que yo espero de un productor. Nos juntamos en Los Ángeles para mezclar el disco y que estuviera Gustavo. Gustavo también fue a Buffalo, porque queríamos que entre las canciones del disco existiera una unidad. Y fue algo necesario. Es algo que hemos visto trabajando con ingenieros norteamericanos, dónde queda la voz, la selección de cada toma en cuestión de pronunciación, o el nivel final en el que queda. Hay una parte en la que las voces se escuchan dentro de la canción y no se entienden, o sí se entienden pero están muy fuertes. Algo que tiene que ver con el lenguaje, con el español, un punto que era importante que Gustavo coordinara.

¿Qué experiencia le dio a Joselo el haber hecho un disco como solista para aplicarla en la grabación de *Cuatro caminos*?
Joselo: A mí lo que más me impresionó fue el papel del cantante, del *frontman*. Y entonces aprendí que, claro, yo estoy aquí tocando la guitarra o haciendo esta base para que el vocalista esté conectado con la gente. O sea, ésta es nuestra función: tener una base sólida, confiable, para que esta persona que se comunica se sienta bien y haga lo que quiera. Porque la guitarra puedo tocarla con mucho sentimiento y la gente no puede darse cuenta de ciertas cosas, pero a la hora que emites la voz, la gente te ve y conecta o no contigo. Me di cuenta de lo valioso del cantante que tenemos en nuestra banda. Y de ello no me hubiera dado cuenta si no me hubiese puesto yo en el

papel de *frontman*. Con eso se pagó todo el rollo que hice como solista.

¿Qué motivó finalmente el cambio de la guitarra acústica a la eléctrica en el trabajo del grupo?

Joselo: El hecho de subirme al escenario con una acústica y darme cuenta de que no sonaba. De repente dije "para qué estoy haciéndole al cuento si las guitarras acústicas en el escenario no suenan". Siempre se dice que suenan muy bonito y tal, pero a la hora de la hora no suenan. Es difícil sonorizarlas, hay vicios, no se pueden subir y bajar. Y eso será parte de su encanto, pero llega también a ser una molestia. Entonces dije: "quiero olvidarme de las acústicas y tocar eléctrica por un rato".



Gafete *all access* de presentación oficial del disco *Cuatro caminos* en el Auditorio Nacional, 2003.

Hay algunos temas firmados por los cuatro. ¿Qué distancia hay entre estos y los que son de autoría personal?

Rubén: Siento que al final es lo mismo. Cuando alguien trae su canción al ensayo y los demás nos sumamos a ella para hacer arreglos, digamos para deconstruirla y volverla a armar, cada uno de nosotros trae su experiencia y deforma la canción desde donde la está captando. Es decir, yo puedo escribir una letra que para mí significa algo pero no para los demás. Y te hablo de la letra porque es algo más objetivo, no se diga la música que es algo totalmente abstracto y subjetivo. Aún en ese caso, cuando alguien más está escuchando una letra, puede no tener el mismo significado que para el autor y es allí donde se da una transformación, porque cada uno la toma como propia y de esa forma la encara. Y cuando es una composición entre los cuatro, cada uno aporta su parte. Meme puede estar haciendo un ritmo o estar tocando el teclado, Joselo está con su guitarra, Quique con su bajo, y yo puedo estar cantando o tocando la guitarra. Es allí en donde cada uno decide qué va a aportar y así se va moldeando la composición.

¿Por qué la incorporación definitiva de un baterista?

Rubén: Desde un principio sentamos las no-reglas de este juego con el que creamos música en Café Tacvba. Cuando hicimos *Revés*, empezamos a jugar con los elementos, sacamos la voz y en ese momento el rompecabezas se convirtió en otro. Y a mí me gustó mucho. Vi de qué manera pudimos transformarnos con un elemento y entonces pensé que con un baterista el juego se volvería a transformar. La batería era un

elemento que hasta ese momento habíamos evitado. Y su ausencia nos hacía un grupo aparte, por no tenerlo. Al jugar con tal elemento el cambió fue definitivo, porque la batería tiene una energía muy poderosa. Hasta ese momento habíamos experimentado con la caja de ritmos y los secuenciadores, los cuales daban algo maravilloso. Desde que comenzamos, pensábamos que, si hacíamos una bossa nova, no le podíamos decir al baterista que no tocara y que sólo utilizara maracas. Siempre creímos que no encontraríamos un baterista que nos pudiera entender, al menos así era en 89. Por eso funcionó perfecto utilizar la caja de ritmos. Con *Revés* hicimos una especie de recapitulación de todos los experimentos sónicos y las relaciones entre diferentes formas musicales que habíamos hecho. Al llegar a *Cuatro caminos* ya sabíamos que habíamos llegado al punto más sofisticado de la experimentación que comenzamos en el 89. Entonces nos preguntamos qué seguía. Y para mí fue volver a jugar con otro elemento, en este caso la batería. Y regresar a los 4/4, o sea no más experimentación de ritmos binarios combinados. No, fue ¡rock! *Revés* fue muy mental e introspectivo. Y ya era hora de que tocáramos 4/4, directito. Y cuando lo hicimos, dijimos: "¡guau!, ésta es la onda". Porque llegamos nuevecitos a ello. Para nosotros fue nuevo tocar 4/4, cosa que para otros grupos es lo más obvio. Y dijimos: "qué delicia, ritmo machacón, pero increíble".

Quique: Era una idea que estaba flotando desde hacía algún tiempo. Yo no recuerdo que haya sido una

necesidad mía. La experiencia anterior había sido tocar con baterista en el *Unplugged*, pero no fue algo que nos marcó, aunque yo me la pasé bien tocando con baterista. Creo que había una necesidad de cambiar la forma en como armábamos. Las ideas del *Cuatro caminos*, originalmente, eran una propuesta para trabajar desde el arreglo de las canciones, pero no se dio así. Y seguimos trabajando con programación hasta la preproducción, que fue el momento en el que corregimos algunos de los arreglos e involucramos a un baterista. No sé si había la necesidad de que el grupo tuviera una energía más rockera. Si mal no recuerdo la propuesta vino de Rubén.

NOSOTROS TRAE SU EXPERIENCIA Y DEFORMA LA CANCIÓN DESDE DONDE LA ESTÁ CAPTANDO.

Meme: Para mí fue muy fuerte darme cuenta de que una máquina chiquita podía generar tanta energía y hacer caminar al grupo, eso fue lo que hizo la caja de ritmos, sus evoluciones. Siempre, tanto en el estudio como en el escenario, nos empujó. En su momento, Café Tacvba conseguía esa energía sin baterista arriba, lo cual representó un conflicto para nosotros y para la gente que nos veía, pero de alguna manera resultaba. Cuando entró el baterista, todo se hizo más natural. Lo que tenía que suceder, sucedió y además se multiplicó.

En la grabación del disco participaron dos bateristas estadounidenses: Joey Waronker y Víctor Indrizzo. ¿Cómo se llevó a cabo el trabajo con ellos?

Meme: Tengo una relación muy cercana con la parte rítmica, no sé si decirlo parezca rimbombante. Ahora me estoy dando cuenta de que cuando algo no funciona rítmicamente, yo no estoy cómodo; a nivel del *groove*: si "groovea" o no "groovea", como dicen los

norteamericanos. Yo, enseguida percibo si hay algo que no funciona, como tener un negrito en el arroz y eso me desconcierta. Cuando llegaron los bateristas fue muy sorprendente saber que no había mucho qué hacer y me sentí muy relajado porque esa responsabilidad ya no me correspondía y podía disfrutar de otra cosa. Si en determinado caso había alguna cuestión que lo ameritara, hablaba con ellos. Pero en general ellos lo tradujeron muy bien, son unos artistas.

Joselo: Cuando estuvimos con Beck de gira, Victor Indrizzo estaba tocando con él y no recuerdo a quién del grupo se le acercó a decirle que era muy fan de la banda. Creo que tenía una novia mexicana o latina y a toda su gente le gustaba mucho Café Tacvba, al grado que hasta les entusiasmaba que fuéramos a tocar con Beck. Indrizzo nos veía siempre tocar, se acercaba a nosotros. Bueno, todos en cierto momento se acercaron a vernos, es lo natural de estar en gira juntos. Y nos hizo saber que cuando nos decidiéramos a meter un baterista, pensáramos en él. Ya anteriormente otros bateristas nos habían hecho ese tipo de ofrecimientos. En cuanto a Waronker, fue Santaolalla quien nos hizo la propuesta. Él también había estado con Beck. El sonido de ambos era diferente: el de Waronker era más suave, más fino, mientras que el de Indrizzo más aguerrido. Por consenso decidimos qué canciones podían ser para uno y para otro y así trabajamos con ellos. Hicimos una sesión de ensayo con cada uno, en distintos lugares. Víctor vino al DF. Me acuerdo que le afectaba mucho la altura, no se sentía bien. Tocó en “Recuerdo prestado” y “Qué pasará”, que fueron las que hizo Weiss. Y tocó fuertísimo, le pegaba muy duro y tuvimos que subir el volumen a todo lo demás. Esa fue una de las cosas que nos dimos cuenta al meter a un baterista,

que ese movimiento de aire era algo con lo que no habíamos experimentado.

¿Por qué se eligió al "Children" para ocupar el rol de baterista?

Rubén: Trabajamos con él a partir de *Vale callampa*, disco que hicimos a la par del *Cuatro caminos*. Digamos que *Vale callampa* fue un calentamiento después de regresar del sabático. Volvimos pensando qué hacer y, como somos medio *freaks*, comenzamos tocando canciones de otros con la idea de iniciar otra relación nueva. Para nosotros siempre ha sido importante, cada vez que vamos a agruparnos, pensar que estamos empezando de nuevo, que somos un grupo que apenas se está relacionando. Partimos de esa premisa para poder romper con los estereotipos de nuestra relación habitual, de ser el guitarrista y el bajista y el tecladista y el cantante. Y en aquella ocasión tocamos *covers* para reiniciar, cosa que siempre ha sido un gusto para nosotros. Y ya luego empezamos a hacer música propia. No recuerdo cómo fue la selección del baterista, tampoco fue demasiado exhaustiva porque lo recordaría. Creo que "Children" tocaba con el hermano de Meme y nos encantó a todos porque traía una vibra muy fresca. Y para mí no era qué tan bien o mal tocaba, sino si traía buena vibra. Estaba jovencito, no que ahora no lo esté, sigue estándolo, sobre todo para nosotros que le llevamos ocho, diez años. Hubiera sido más pesado traer a un baterista de nuestra edad.

Meme: Cuando trabajamos en *Vale callampa*, antes de grabar *Cuatro caminos*, pensamos en invitar a alguien a tocar la batería en vivo. Consideramos a algunos amigos y conocidos pero la decisión se tomó muy rápido. Yo conocía al "Children", lo había visto tocar con Julieta y también había palomeado con mi hermano Renato, y le hablamos.

Le habló Luis, el ingeniero de sala de grupo, porque los dos trabajaron juntos durante una temporada. Vino al ensayo y bien. Fue un gran acierto, un gran descubrimiento para nosotros. Tuvimos mucha suerte.

Rubén encarna a Élfego Buendía, pero además le agradece en los créditos a un tal Élfego. ¿Quiénes son estos tocayos?
Rubén: Élfego es mi tío. En este momento su paradero es desconocido. Siempre fue un vagabundo en vida y por eso lo admiro. Nunca tuvo una posesión material: no tuvo mujer, hijos, casa, auto, ropa, nada. La última vez que me encontré con él, hace tres o cuatro años, tenía la sonrisa más amplia de toda la familia. Y eso me encantaba. Para mí fue hacerle un homenaje. Ya que, por su situación, la familia siempre lo vio mal. Creo que nunca se le valoró por el hecho de no tener nada ni querer ser convencional. No fue *pretender* y le valió madre. Dijo que se iba a la calle a rolar y roló toda su vida. Y el Buendía rinde homenaje a los personajes de *Cien años de soledad*.

¿Por qué elegir "Eo" como primer sencillo cuando había otras canciones que le competían, por ejemplo "Eres" o "Mediodía"?
Rubén: Las compañías ven al segundo sencillo como el más fuerte. El primero es la entrada al disco y el segundo es al que le ven más posibilidades, ya que la gente para entonces está familiarizada con el disco nuevo. Supongo que por eso.
Meme: Cuando salió *Cuatro caminos* nos dijeron que hiciéramos una lista de sencillos que proponíamos. Una de las canciones en las que coincidimos todos fue ésa. La disquera hizo su propuesta y también coincidió. Con Universal aprendimos que si les preguntábamos cuáles eran los temas que consideraban sencillos, su equipo se podría sentir

más identificado y eso haría que las cosas fueran mejor para todos. Aunque también sabemos que muchas veces una canción puede llevar a la gente a que escuche las otras.

¿Cuál fue la inspiración para componer "Eo"?

Meme: Los sonideros justamente, las fiestas de barrio, y no es que haya estado en miles de ellas... Para mí es como una evolución del mariachi, lo grupero y todo eso llevado al DJ y convertido en una fiesta popular, a diferencia de Europa y Estados Unidos en donde se hace a manera de *rave* o de antro. Aquí sigue siendo el sonidero, como una tocada de Los Temerarios pero con DJ. Esa fiesta me atrae. Traté de describir imaginariamente un momento, narrar una fiesta usando un juego de palabras un poco a manera de trabalenguas y con un arreglo en ese sentido, no muy formal, sino más de rock.

En *Cuatro caminos* Meme va más hacia el frente, se integra en mayor medida a la parte vocal y, tras el éxito de "Eres", se convierte en una figura mucho más protagónica de los conciertos.

Meme: Eso nunca lo pensamos. Con todas las canciones que hacemos nunca se sabe qué va a pasar, ni siquiera si se van a quedar o no en el disco, o si al resto del grupo le van a gustar. En el caso de "Eres", una vez que llegó, la trabajamos y sufrió cambios. En un principio, cuando recién la montamos, la cantaba Rubén. Después yo quise tratarla de nuevo y Gustavo dijo que lo que la composición decía quedaba mejor expresado por mí. Yo nunca me he considerado un buen cantante pero, de alguna manera, podía transmitir mejor con la canción siendo el compositor, y me sentía cómodo haciéndolo. Lo hice sin decir "me aviento", porque uno no está entrenado para eso y

un cantante tiene la responsabilidad de ser el portavoz del grupo. Es una gran responsabilidad y yo, la verdad, me siento más cómodo atrás del teclado, allí me la paso a todo dar. Así se dio. La canté y le fue bien a la canción. Y hoy día lo disfruto mucho porque también descubrí algo que desde mi puesto no había experimentado: cuando la gente a nivel del concierto te responde y sientes su energía. El cantante está casi dándose la mano con el público. Yo, atrás, estoy siempre más pendiente de lo que sigue, de lo que va a pasar, viendo a los demás y cuidando que todo esté saliendo bien. Aparte, estoy disparando secuencias. Necesito muchos preparativos para la canción que sigue. El orden del *show* me lo voy aprendiendo conforme van pasando las fechas y todo eso me demanda mucha concentración. El cantante, en cambio, tiene que estar libre de todo eso, ajeno a ello; lo único que debe hacer es conectarse con el público y comunicar lo que el grupo está queriendo decir, a todo nivel. No es nada más cantar sino también proyectar lo que todos los integrantes están buscando, y él como canal, como eslabón. Es una gran responsabilidad.

¿Qué más ha dado el éxito de "Eres"?
Meme: Apenas salía el disco, hicimos una firma de autógrafos en el Mixup de la Zona Rosa en México que nos sorprendió mucho. Cayó muchísima gente. Pasó entre que habíamos terminado *Revés/YoSoy* y el año sabático. No había mucha idea de qué iba a pasar, ni cómo iba a ser el público. En esa firma de autógrafos nos dimos cuenta que los chavitos estaban pendientes de nosotros y de lo que venía. Y nos dio mucho gusto. Aparte, en esa firma descubrí que algo iba a pasar con "Eres" porque se me acercó una chava y me dijo "si esa canción fuera medicina, todos estaríamos curados". Y me dio mucha emoción el saber que había hecho contacto de manera tan directa con el público.

¿La canción "Eres" parte de un sentimiento real o es producto de la imaginación?
Meme: No, es real. Fue justamente una medicina para sanar (risas). Una bonita medicina para sanar, para enriquecer, para potenciar. Lo tuve que decir así y salió en canción.

En "Cero y Uno," ¿cuál es el mensaje detrás de la canción?
Joselo: Un día leí que todo lo digital estaba hecho de ceros y unos y me sorprendió muchísimo. Es una cosa que aún ahora vuelvo a pensar y no lo puedo entender. Que todo esto que estoy grabando cuando pasa a la computadora, se convierte en combinaciones de ceros y unos. Lo acepto como acepto muchas otras cosas pero no lo entiendo. Cuando hice *Oso*, abrí un portal de Internet y allí me ponía a contestar a la gente directamente. Y la mayoría de los que me escribían no creían que era yo. Me daban las gracias por hacerlo, pero decían que sabían que no era Joselo, que era una persona trabajando para él. Y yo les decía "no, en serio, soy yo". Pero era imposible convencerlos. Y yo pensaba, claro, cómo me va a creer esta persona que soy yo el que está escribiendo, hacerlo sería un acto de fe. Los que sí me creían tenían un acto de fe, ya que no me veían a mí ni a Tacvba como algo inalcanzable. Si ves a alguien inalcanzable no vas a creer que puedes estar chateando con él. Esa situación me hizo reflexionar sobre que lo del acto de fe se podía aplicar a todos los ámbitos de la creación. Porque también puedes cuestionarte que la voz que sale de allí es realmente de Rubén, y que la guitarra esté tocada por mí, que seamos realmente nosotros los que hacemos la canción. ¿Y cómo asegurarle a esa persona que sí somos reales? Tal vez la única manera sea, y eso es algo que dice la canción, yendo a tocar en vivo frente a

ellos. Pero aún así, también es un acto de fe, ir a ver al grupo y pensar que están tocado para ti y que son reales.

Hay un párrafo en "Encantamiento inútil" que me llama la atención por su aparente referencia al atentado del 11 de septiembre en Nueva York, pero que resulta algo oscuro. Dice: "La torre ya cayó. Revelaciones por televisión. Sampleos, *loop*, edición. 12:60".

Rubén: Obviamente hace alusión al 11 de septiembre, que fue un suceso que nos impactó a todos. De alguna forma, lo que nosotros intentamos hacer es funcionar como una coladera a través de la cual pasan tanto influencias como sucesos. La canción habla de esa imagen. En el tarot, la torre es el cambio. Cuando la torre cae, viene el cambio. Es la transformación que estaríamos esperando. "12:60" refiere a la ilusión del tiempo en el que vivimos en esta civilización que son las 12 horas, los 12 meses, los 60 minutos, una medición artificial del tiempo. Y la idea es que cuando cae la torre cae la esperanza y toda la ilusión desaparece, incluyendo esa medición del tiempo que ya de por sí nos pone en una relación difícil con la realidad, porque la estamos transformando a partir de que la estamos conociendo por un tiempo artificial.

"Tomar el fresco" es la reflexión que arroja el haber tenido una pausa, lo necesario quizá que fue para ustedes acordar un sabático. ¿Tiene que ver con ello?

Joselo: Un día estaba en casa de los Liquits y la señora que hacía el aseo pasó por el lugar de ensayo y dijo "ahorita vengo, voy a tomar el fresco". A mí me

AÑOS CON LA MISMA GENTE, ¿TE IRÍAS A COMER CON ELLOS?

encantó la frase, seguro que ya la había oído antes. Y le pregunté a uno de ellos que qué había dicho. “Que va a dar la vuelta”. “Pero, ¿así dice siempre?”. “Sí, me voy a tomar el fresco”. Y pensé, claro, está trabajando todo el día, metida allí en la cocina, recogiendo lo de los muchachos, el desorden de la casa de Ro. Y de repente dice “quiero salir un rato”. Y sí, fue eso, el definir también esto como un trabajo. Creo que la gente lo da por hecho de manera muy fácil y muy pocas veces se cuestionan que éste es un trabajo, lo que hacemos como grupo. Un ejemplo clásico de ello se dio una ocasión que fuimos al sureste. Estábamos los cuatro esperando el vuelo, en el aeropuerto, y una señora se sentó y me preguntó: “¿van de vacaciones?”. Y yo le respondí que sí, sólo para burlarme. Llevamos veinte años juntos y nos vamos de vacaciones también todos juntos, pensé, ¿no sería ridículo? Eso significa que no se dan cuenta de que estamos haciendo un trabajo. Mucha gente me pregunta por qué cuando llegamos a alguna ciudad cada uno de nosotros se va por su lado y cómo es que no convivimos. Y no lo niego. Tal vez no convivimos tanto, pero es normal. Por ejemplo, si estuvieras en una oficina veinte años con la misma gente, ¿te irías a comer con ellos? Y no es que te lleves mal con la gente con la que trabajas en la oficina. Por eso decir “ahora quiero ir a comer yo, quiero “tomar el fresco”, como dice la canción. Y esto es algo que también lo he comparado con una relación. Cuando escribí la canción, yo no veía que

tendría problemas en mi relación de pareja. Luego me di cuenta que estaba diciendo algo relacionado con ella sin anticiparlo. Ya me ha sucedido otras veces. Comienzo a sacar cosas sin saber de dónde salen, y qué quieren decir. Y luego, a la distancia, entiendo por qué las estaba diciendo, porque decía algo importante que sólo podía entender yo mismo a través de la canción.

“Mediodía” es una canción que contagia el estado de ánimo de un momento muy particular que, me parece, muchos hemos experimentado. Uno la escucha y dice, claro, yo estuve allí. ¿Cómo se originó esta canción?

Quique: Estaba en casa, un sábado, después de haber terminando una relación, en un momento en el que ya me había recuperado de ello. Y el lugar que había compartido en esa relación, ya no lo consideraba más como eso, sino como mi espacio, mi lugar, mi departamento. Y no es que esté añorando una relación pasada; más bien el personaje que soy yo estaba añorando una relación a futuro. Pero sí tuve un momento en el que estaba reconociendo mi espacio. Y todas las escenas que se describen son de este departamento en el que vivía. Curiosamente, cuando yo estaba en la relación, las plantas no vivían y, una vez que estuve solo, mis plantas florecieron. Y en efecto, cuando escribía esa canción los pájaros volaban hasta mi balcón y entraban a saludarme.

***Cuatro caminos* marca el distanciamiento que Café Tacvba comienza a tener con los referentes de la música tradicional mexicana que anteriormente le habían dado cierta identidad, hay una búsqueda evidente de un sonido más universal anclado**

en el rock y el pop con la inclusión de la batería, y un sonido más eléctrico y contundente en guitarra y bajo. ¿Que consiguió Tacvba con este giro sonoro?

Rubén: Para mí, lo más importante es que nos refrescamos a nosotros mismos, nos renovamos. Para nosotros resultó totalmente nuevo lo que hicimos. Renovarse es lo más importante, no sé si para Café Tacvba, pero para mí sí, porque si no lo hago, me aburro. Y para mí el aburrimiento es muy peligroso. Desde mi punto de vista tiene esa validez. Y también el sentirnos cómodos, acordar que ya no vamos a experimentar, que ya no vamos a tratar de hacer algo diferente. Hasta ese momento existió en nosotros el orgullo de decir que habíamos hecho cosas diferentes que nadie estaba haciendo. Y de repente, liberarse de ese ego y decir: "¡somos un grupo de rock, chingue su madre!, ¿qué más?". Soltarse, dejarse ir en el disfrute de la música que hasta ese momento tenía mucho que ver con la experimentación, con crear nuevas relaciones, generar sonidos no tan comunes. El disfrute de la música se volvió la música en sí misma.

Joselo: Antes de eso yo grababa siempre con guitarra acústica y algunos adornos con eléctrica. Y a veces esa guitarra no la tocaba yo, sino Meme o Rubén. La acústica tiene este doble juego: está allí pero al mismo tiempo no se oye, no está presente, tiene un sonido más limpio pero tiene un pico. Alguien podría no estar escuchándola pero la guitarra está allí, y si la quitas de la mezcla hay un hueco, eso siempre me ha impresionado. Y para este disco existía la idea de que, en lugar de hacerlo con caja de ritmos, fuera tocado con batería. Y cuando sabes que va a haber un baterista, sabes que tu acústica no va a sonar ni aunque la amplifiques. Entonces decidí que iba a grabar con eléctrica, quería ver qué pasaba si lo hacía así. Y ese simple cambio transformó todo. El cambio del instrumento generó otro

sonido. Y fue extraño porque Quique llegó a la misma conclusión: cambiar al bajo eléctrico. Y no nos pusimos de acuerdo. Al cambiar nosotros dos ese factor, cambió el sonido. Yo uso muy pocos pedales para efectos, uno nada más, un SamsAmp, que es una especie de distorsionador muy versátil. Me gusta mucho el sonido de la guitarra eléctrica pura en el amplificador a un buen volumen.

Meme: Fue un cambio interesante que a su vez me resultó intenso porque tuve un desprendimiento de la caja de ritmos. Yo, a las cajas de ritmos, los secuenciadores y los *samplers* les canté "Las golondrinas", aunque no fue tanto así. Gran parte de lo que a mí me entusiasma, y hasta ese momento me di cuenta, es que toco la batería sin ser baterista y con la máquina podía hacer cosas que no podía ejecutar yo en el instrumento. Más allá de programar una base de batería hay una gran cantidad de ritmos y elementos con los que se puede jugar, sampleos que pueden desarrollarse, deconstruirse. Pensé que todo eso ya no lo iba a usar, aunque sabía que, por otro lado, siempre había querido tocar con una batería y canalizar toda la energía que ésta produce en lugar de la máquina. Ese cambio fue bien duro para mí porque sentí que la programación ya no tenía el mismo peso. Además, en ese momento sólo tocaba piano y teclados, ahora ya toco también un poco de guitarra. Me di cuenta de que lo que aportaba en relación a las canciones, las ideas a nivel de teclado, de arreglo, las figuras que yo podía hacer, tenían más importancia en la parte rítmica. Sin embargo, todos los demos de *Cuatro caminos* estuvieron hechos con caja de ritmos. Luego llegó un baterista y los tocó. Y sentí que hubo una relación muy bonita porque yo dejé algo que luego Victor Indrizzo y Joey Waronker vinieron a desarrollar y enriquecer. Fue una emoción poder escuchar cómo un sonido electrónico se convierte en algo orgánico tocado por un humano.

Estuvo padrísimo. Aunque confieso que sentí algo raro porque tenía esa emoción por lo que iba a pasar, pero también mucha tristeza por lo que dejaba. Más tarde, en *Sino*, me pasó que yo ya sabía lo que iba a pasar: íbamos a hacer demos con ideas rítmicas y conceptuales, y luego llegaría un baterista a rehacerlas. Y la verdad es que las hicieron diez veces mejor, en este caso Indrizzo y Luis Ledezma. Aparte de lo que comento sobre la batería, en *Cuatro caminos* se tocaron más guitarras eléctricas. Fue una transición, la semilla que dio pie a *Sino* y que sigue creciendo. Fue un experimento que nos confrontó y nos dio la libertad de tratar de ser un grupo de rock, en cuanto al estilo. Porque bien creo que al rock no lo define tanto un estilo, sino más bien una actitud.

Quique: Cuando salimos a tocar *Cuatro caminos* fue la primera vez que me di cuenta de que había ya una diferencia en la edad del público. Nosotros ya estamos mayores y ellos son muy jóvenes. Podría pensar que el público siempre ha conservado una misma edad, lo que pasa es que la diferencia con nosotros es cada vez mayor. Que se acerquen a saludarme después del concierto y que me hablen de "usted", esa fue la primera vez que me empezó a suceder. Y aunque seguimos tocando una selección de canciones de los discos anteriores, también se dio la posibilidad de que, una vez que involucramos a un baterista en vivo, que nos fuimos amoldando y que éste pasó a ser una pieza importante de nuestras presentaciones, generamos algo que no sabíamos si conseguiríamos: ser un grupo de rock. Para nosotros éste fue el experimento. Hay gente que dice que en *Cuatro caminos* dejamos de experimentar. No, ése fue el experimento: ver qué se sentía ser un grupo de rock. Se consolidó más tarde con *Sino* pero aquí comenzó a tomar forma. Yo, por ejemplo, comienzo a tocar más el bajo. ¿Qué logramos? No lo sé. Hay gente que dice que *Cuatro*

caminos nos consolidó como una banda de rock. No estoy seguro de eso. A mí me gusta el disco, pero no puedo dejar de pensar que es un disco de transición, que tiene grandes canciones, pero no veo la unidad, no lo siento tan redondo como otros discos. Ése era uno de los riesgos a la hora de invitar a cuatro productores.

¿Con qué guitarras se grabó el disco?
Joselo: Una Fender rojita. Es una guitarra que compramos al principio del grupo, la compramos entre todos, ni siquiera fui yo a la tienda cuando lo hicieron. La compraron Quique y Emmanuel, dijeron: "compremos esta Stratocaster para ciertas canciones". Siempre estuvo allí, y la hemos utilizado aquí y allá. Ahora la adopté y pareciera que es mi guitarra, pero es la guitarra del grupo.

En *Cuatro caminos* sostienen ya una relación con Universal, iniciada desde *Vale callampa*. Anteriormente trabajaron con Warner. ¿Cómo fueron estas dos experiencias o, dicho de otra manera, son todas las multinacionales iguales?
Meme: Sí y no. Yo creo que todas las compañías de discos acaban siendo iguales. No sé si es una buena analogía, pero son como los equipos de futbol: todos juegan a lo mismo, todos tienen que meter gol, todos tienen que defender. Pero por alguna razón te fijas con alguno, tal vez por su estilo o porque te tocó en cierto momento. Nosotros estuvimos en un principio con Warner por una cuestión circunstancial. Dentro de todo, estuvimos muy contentos. Nos ayudó a desarrollar nuestra carrera, a que muchas cosas pasaran, a mantenernos. Pero, eventualmente, como en todas las relaciones se acabó el enamoramiento, la energía, y ya no quedaba mucho qué hacer. Quizás nosotros entramos en una etapa que ya no coincidía

con lo que ellos estaban queriendo hacer. Cuando salió la oportunidad de encontrar otras disqueras, Universal fue la que más cómodos nos hizo sentir. Nos encontramos y, al final, nos trajo un espíritu de renovación. En cierto momento se planteó que lo hiciéramos nosotros de forma independiente. Pero siento que somos un grupo que necesita de una disquera. Creo que operativamente no podríamos ser un grupo que lo desarrollara todo. Sí creo que, para que podamos funcionar, nos debemos dedicar a hacer discos, tocadas y se acabó. Desperdiciaríamos mucha energía tratando de hacer todo como independientes; artísticamente no llegaríamos a los mismos lugares.

El arte del disco hace referencia a la Ciudad de México, hay planos, simbología que remite al DF.

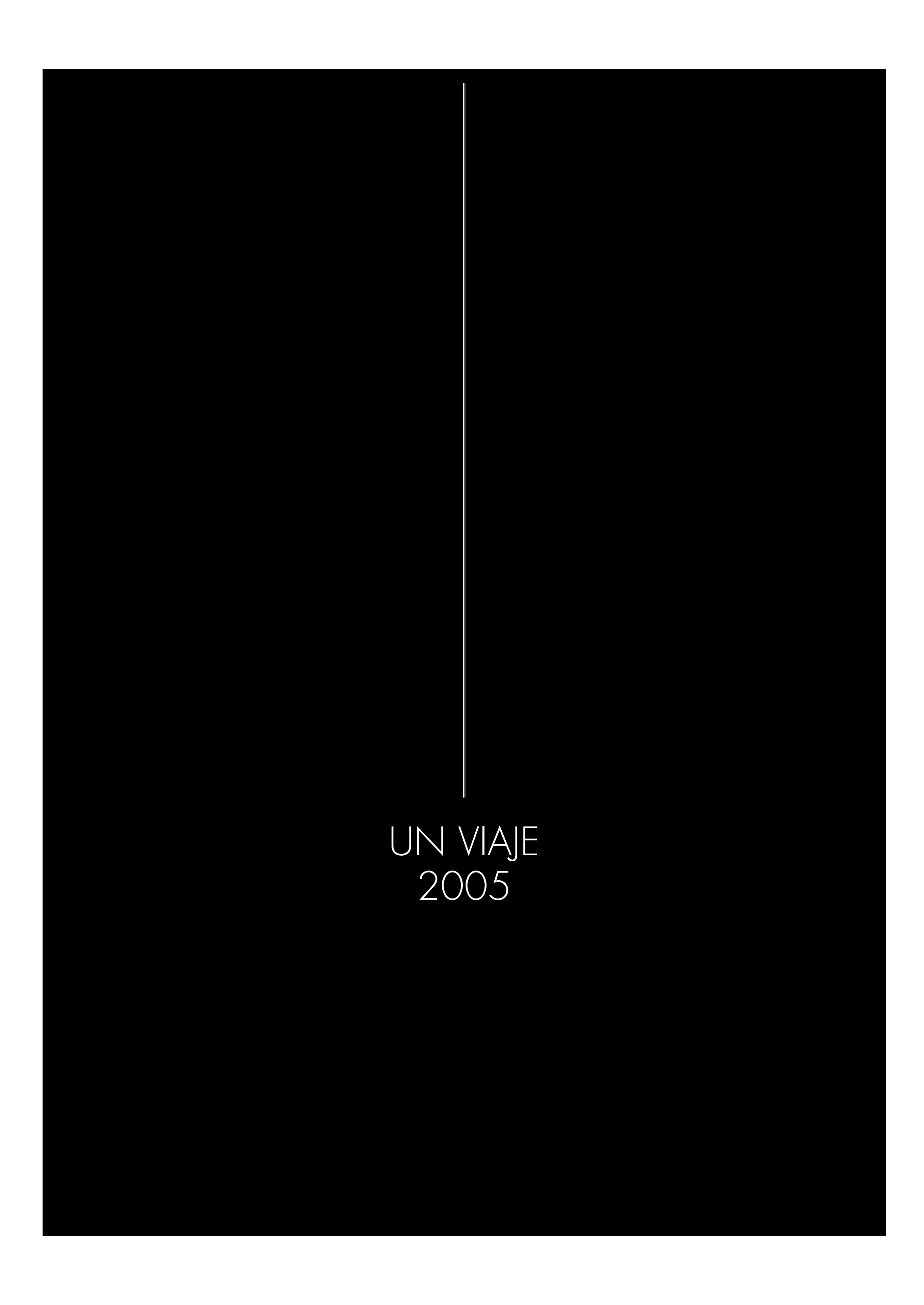
Quique: Cuatro caminos es la estación del Metro más cercana al lugar donde crecimos. El nombre lo sugirió Rubén. Queríamos jugar también con cuatro productores, teniendo también en cuenta que nosotros somos cuatro. Es el diseño más urbano que hemos hecho. Tuvo muy poca disciplina, fue apareciendo poco a poco. Era importante hacer la referencia al lugar y al espacio donde crecimos. El Metro como un referente que ha estado constantemente en nuestra vida. Para nosotros, el Metro, el tren subterráneo del DF, era el punto de contacto con esa ciudad que descubrimos cuando comenzamos Café Tacvba. Tomar un colectivo en Naucalpan que te llevará a la estación Cuatro caminos, subir, viajar y bajarte en el Zócalo y perderte en librerías de viejo, en mercados y todo eso. Eso tenía que aparecer, una referencia a las estaciones del Metro. La utilización del mapa de la Guía Roji, que suponíamos no iba a dar ningún problema, al final nos trajo una demanda, aunque la forma en que lo tomamos

era más una referencia a eso que otra cosa. El mapa que aparece en los interiores del disco es un mapa deconstruido de sitios importantes para Café Tacvba: lugares de ensayo, nuestras casas, lugares donde tocamos. Y la portada fue un boleto de estacionamiento que estaba tirado en la calle, un par de días antes de presentar la portada. Yendo a recoger algunas ampliaciones de fotos que íbamos a utilizar, me lo encontré y me pareció una especie de jeroglífico que funcionaba. Y las fotos que están incluidas allí fueron hechas por Eniac Martínez, en el Toreo de Cuatro caminos, en esta construcción que estaban desmantelando y que era un referente también: la puerta de entrada a Naucalpan.

¿Qué videos se hicieron para *Cuatro caminos* y quiénes los dirigieron?

Meme: “Eo”, “Cero y uno”, “Eres” y “Puntos cardinales”. “Eo” lo dirigieron dos de los músicos que tocan en el grupo Gus Gus, Arni & Kinski, son islandeses. Es un grupo de siete, y uno o dos de ellos se dedicaban a hacer las imágenes de las proyecciones del grupo. Cuando nosotros vimos propuestas para director, como este fue el disco que salió editado en MCA, la disquera nos mandó *reels* de distintos realizadores y uno de ellos era el de Arni & Kinski y nos gustó su trabajo. Vinieron a México a hacerlo. “Cero y uno” lo hicieron dos hermanos mexicanos del DF, Raúl y Miguel Gómez, se filmó en un hangar de avionetas en Atizapán, Estado de México. “Eres” y “Puntos cardinales” los hizo Rogelio Sikander, en un intercambio que tuvimos con una productora, porque tocamos para una fiesta suya y nos prestaron una máquina que acababa de llegar a México, nosotros la estrenamos. Una cámara que es como un robot. Programaba una secuencia y repetía el movimiento exactamente igual cada vez que lo

pasaba, entonces cambiaban el lugar o el formato y con esta cámara se lograba un efecto alucinante.


UN VIAJE
2005

¿Cómo se gestó el proyecto de *Un viaje*. La idea, el concierto, la grabación, el CD, el DVD?

Meme: Ya habían pasado los 15 años, se cumplieron en mayo de 2004. Teníamos planes de hacer un festejo y celebrarlos. Nuestro representante, Balbi, llegó con la propuesta de tocar en el Palacio de los Deportes. Se abrieron dos fechas. Cuando la fecha estaba cerca, más allá de pensar en el proyecto del disco y demás, pensamos en que había que documentar bien el evento para tener la posibilidad de que pudiera utilizarse después. Se organizó todo para que se grabaran el audio y el video. Me parece que Balbi tuvo un acercamiento con Jesús López, el presidente de Universal, para plantearle el proyecto. Y entonces nos dimos cuenta de que podría ser factible que todo sucediera, porque se necesitaba inversión para ello. Hicimos el concierto sin que la compañía estuviera todavía muy involucrada. Pero cuando pasó el *show*, y pasó lo que pasó, a ese nivel, la compañía decidió que había que hacer el disco. A partir de allí empezamos a editar el video y a hacer las mezclas del audio. No fue algo premeditado, incluso llegamos a plantearnos que si no le interesaba a Universal nos quedaríamos con el material para editarlo después como fuera.

Quique: El concierto era lo más importante. Se suponía que ese concierto, si bien no iba a cerrar la gira de conciertos de *Cuatro caminos*, sí sería importante para el grupo. Además era la primera vez que nos presentábamos en el Palacio de los Deportes. En la Ciudad de México ya habíamos tocado tanto en el Teatro Metropólitan como en

el Auditorio Nacional. Siempre existió por parte de nuestro público la expectativa de tocar en el Palacio de los Deportes, y qué mejor pretexto que celebrar allí los quince años. La idea original contemplaba grabarlo para hacer un DVD. Qué mejor que tener un documento de nosotros tocando en vivo, pensamos. Tuvimos la oportunidad de hacer dos conciertos; el primero básicamente fue una prueba de sonido. Trajimos a Tony Peluso para que cocinara toda la grabación. No fue un proyecto tan premeditado ni planeado. Nos tomaron las prisas en la planeación, pero creo que quedó bien. Las pocas veces en que he oído *Un viaje* me sorprendo al constatar cómo hemos crecido como grupo a la hora de interpretar. El proyecto generó que montáramos muchas canciones, había unas que era imperdonable no tocar y otras que pensamos que valía la pena reinterpretarlas. Fue un concierto de más de tres horas, casi cuatro. Y, a la hora de ponerlo al alcance del público, después de muchos estiras y aflojas entre las compañías, la anterior Warner y Universal, finalmente salió en disco y DVD en 2005, un año más tarde. No obstante la gente se acercó a él. Creo que querían tener todo este cúmulo de canciones en una sola grabación.

Salió en tres presentaciones: el CD doble más el DVD, así como el CD y el DVD por separado. ¿Es así?

Quique: Es curioso que la presentación que más vendió fue la edición especial, la que tenía el DVD, los dos discos y unos extras. Es uno de nuestros discos que mejor se han vendido, con más rapidez, y que mayor alcance han tenido. Eso nos generó un año más de trabajo, en el que la gente nos decía que quería que siguiéramos tocando. Y tomamos la decisión de hacerlo cuando ya estábamos pensando

trabajar en el siguiente disco, el cual no se interrumpió, pero sí se fue posponiendo.

¿Cuál es en sí la fecha del aniversario?

Meme: El 27 de mayo y el 3 de junio. Es la primera vez que tocamos para un público que pagó por vernos, en El Hijo del Cuervo, en el 89. Y aunque los que pagaron fueron los familiares, hermanos y amigos, igual pagaron.

¿Cómo se integró la lista de canciones que fueron incluidas en los conciertos de 15 aniversario?

Rubén: Fue una recapitulación, el disfrute de tocar todo. Éramos los festejados: "es mi fiesta y ahora se chingan, oyen mi música". Fue decir: "vamos a tocar esto y esto". Y traer rolas del pasado que teníamos mucho tiempo que no repasábamos. Fue darnos ese placer, el espacio para hacerlo. Ya en alguna otra ocasión, tuvimos un concierto en el que nos pusimos bien borrachos y tocamos mucho. Entonces era la ocasión para decir que tocaríamos ¡tres horas! y gozar de eso, de la fiesta, de la celebración. La selección quería mostrar cada una de nuestras etapas.

¿Qué tanto trabajo previo representó la producción de *Un viaje*?

Joselo: De alguna manera, todas las áreas del grupo están definidas. Y no es que estén habladas tal cual, sino que se han definido por los intereses de cada uno de nosotros. Yo te puedo decir que no hubo mucho trabajo previo, pero te estaría mintiendo porque estoy hablando desde mi persona. Yo no hice nada. Fui a tocar, ensayé y me subí al escenario. Pero supongo que Meme lo vivió de una manera

muy diferente. Para él sí fue ver qué equipo de grabación íbamos a tener, cuántos canales, dónde iba a estar la consola. Y yo de todo eso ni me enteré. Sólo vi que estaban unos ingenieros por ahí y que había un estudio de grabación armado. En cuanto a lo visual es lo mismo: yo diría que no hubo mucho trabajo (risas), pero Rubén seguro que estuvo pegado con el director hablando de tomas y escenas, de cuántas cámaras debía haber, de qué presupuesto se tenía, en fin. Digamos que el no enterarme es parte de mi vida.

¿Cómo se diseñó el guión del evento, lo que pasaría en cada uno de sus distintos momentos? Recordarán que primero venía la parte del telón, después se tocaban canciones de *Cuatro caminos*, enseguida venía la parte del set acústico, se regresaba al escenario principal para hacer *Revés* y después se tocaban los temas más populares del grupo.

Rubén: Tendría que volverlo a ver porque no recuerdo cómo lo armamos. En principio, era evocar las épocas en las que tocábamos en el LUCC y Rockotitlán, en un escenario pequeño. Queríamos estar juntos con un telón blanco y creo sí se logró recrear esa ilusión. Fue evocar nuestra primera etapa, nuestro pasado más remoto, tocando en esos lugares, esas canciones. Porque esas canciones las hicimos sin pensar en que tendríamos un disco, para tocarlas en vivo y fue así que maduraron. Después pasamos al presente y jugamos con los tiempos. Habíamos hecho el experimento, que a mí me encantó, de acomodar los *tracks* como lo hicimos para la recopilación *Tiempo transcurrido*, yendo del presente hacia el pasado. Y es que ésa ha sido siempre, al menos para mí, una inquietud: la de jugar con los tiempos en el concierto.

Meme: El desarrollo del *show* lo hicimos sin pensar en si iba o no a haber una grabación. La idea era arrancar como en los comienzos, cuando tocábamos en La Cumbancha, donde a veces abríamos a otro grupo y nos dejaban un metro de espacio para hacerlo. En aquel entonces, nos parábamos los cuatro al frente, como si fuéramos mariachis. Pusimos unos telones, proyectamos publicidad de aquella época y tocamos canciones de la misma. Después, poco a poco, iban apareciendo los discos. Luego vino el set acústico en un escenario como satelital, al centro del lugar; allí nos acompañó Alejandro Flores. Estaba también la parte de la producción, en la que se involucró más Rubén, aunque el director fue Tito Lara. Yo estuve más a cargo de la parte del audio, del registro de la grabación.
Quique: Siempre que vamos a hacer un concierto de tal magnitud, tenemos claro que no podemos salir y tocar nada más, hay que darle una narrativa. Se trata de generar diferentes momentos. Allí, la mayor complicación técnica la tuvimos a la hora de hacer la parte acústica, porque decidimos que íbamos a tener un escenario alterno, más cercano a la grada, detrás de la consola, y que íbamos a tocar en frente de la gente que normalmente estaría lo más alejada del escenario. Y, aunque tuvimos alguna consideración con la cuestión de cómo viaja el sonido en el Palacio de los Rebotes, todo se complicó a la hora de grabar. No sé cómo logramos salir de ésa (risas). Nosotros teníamos nuestros monitores de oído, pero nuestros invitados oían lo que salía de las bocinas con un retraso de por lo menos un segundo, fue complicadísimo. Nos gusta la idea de generar momentos. No tiene nada de malo subirse y tocar de corrido. Pero si tenemos tanta historia y la posibilidad de hacer un concierto más entretenido, incluso para nosotros, ¿por qué no hacerlo? Y había canciones… ¡las tocamos todas! Ese tipo de conciertos se han empezado a convertir en

maratónicos, no obstante a la gente le encantan. Son un pretexto para recuperar canciones que hacía tiempo no hacíamos.

¿Se sentaron a planear la narrativa del evento?
Meme: Sí, claro. Es más, salió la idea absurda, como chiste, aunque después lo hicimos, de rentar una carroza, una calabaza de ésas en las que llevan a las quinceañeras a festejar. La rentamos y nos dimos una vuelta. No mucha gente la vio porque no había la posibilidad de hacerlo dentro del Palacio, pero quedó registrada para el DVD. Hubo una junta para ver qué íbamos a hacer, qué canciones tocaríamos, dónde y en qué momento, y cómo separaríamos cada parte. Usualmente lo hacemos cada que vamos de gira. Incluso, a mitad de la misma, solemos juntarnos para hacerle variaciones al *show*. Nosotros estábamos terminando el ciclo de *Cuatro caminos*, y como cumplíamos 15 años, pensamos en hacer un recorrido por todas nuestras etapas. Empezamos tocando los cuatro con caja de ritmos, después entraba la batería, enseguida los invitados, etcétera.

¿Cómo fue el ritual de la calabaza?
Joselo: Fue recrear este rollo de los 15 años. No sé exactamente a quién se le ocurrió, pero puedo pensar que fue a Quique. Desde siempre, la cultura de los 15 años se nos ha hecho bastante interesante, nos llama mucho la atención. Y fue increíble poder vivir el ritual de la calabaza, poder subirse a ella, es algo de lo que no mucha gente puede jactarse.
Quique: En todas las fiestas de quince años de la Ciudad de México rentan estas calabazas estilo Cenicienta, hechas de herrería en el mejor de los casos, con formas caprichosas, arrastradas por autos, algunos muy bonitos y otros no tanto. Es tradicional llegar a la fiesta de 15

años en ellas. Dado que era la celebración de nuestros 15, qué mejor que rentar una. Salimos en ella del Palacio de los Deportes y dimos un pequeño recorrido para grabarlo. Después nos fuimos a la fiesta de celebración. Nos vimos en mi casa, muy cerca del salón de fiestas donde era la celebración y también llegamos en la dichosa calabaza. Son muy incómodas eso sí, lo supe entonces.

¿Cómo fueron los ensayos?

Meme: Sí, ensayamos. Curiosamente, el primer día me di cuenta de algo que me tomó mucho tiempo descubrir: En esos *shows* importantes, como cuando presentas un disco o vas a una gran ciudad, digamos Buenos Aires, a hacer una presentación importante, todo pasa como una obra de teatro. Es decir, tienes un guión con partes determinadas que te ayuda a dejar de preocuparte, a liberarte de lo que sigue. Estás ejecutando y simultáneamente estás disfrutando tu ejecución, la de tus compañeros y la respuesta del público ante ello. La canción es la misma que has tocado, la herramienta para generar una energía y obtener una respuesta es algo difícil de describir, pero así es. Ahora, cuando unes dos o tres cosas o haces algo diferente, tienes que estar muy pendiente de lo que viene. Y en este *show*, en el que tocamos casi cuatro horas, el ensayo se hace prolongado porque hay que ensayar lo que no habíamos tocado en meses. Estás probando cómo se ve y se escucha. Y ese día el ensayo fue demasiado largo. Y luego pasa que cuando vas a subirte al escenario ya estás agotado. Yo lo estaba porque el ruido cansa. Y por haber tocado, por haber estado con toda la concentración que se requiere para hacer algo nuevo, los nervios y demás. Así que, cuando salimos a tocar, todavía nos faltaban tres horas y media de *show*. Ahora he aprendido que en momentos especiales la prueba de sonido debe hacerse un día antes o, en su

defecto, muy tempranito. Y que sea algo breve, para que realmente estemos con toda la energía y el descanso suficiente para disfrutar a la hora del concierto. Igual hay nervios y te atacan de manera diferente, pero descansado puedes disfrutar más. Pasa también que los *shows* que han tenido mucha preparación no se disfrutan tanto como uno normal, de esos que haces cuando traes treinta y tantos otros encima y de los que quizás esperas poco pero resulta que, por el público y todo, terminan cautivándote. Y es que, cuando estás tratando de hacer un esfuerzo para que todo salga muy bien, porque tiene que gustar, a veces resulta más difícil disfrutarlo.

¿Recuerdan alguna diferencia entre las dos fechas, la del 6 y la del 7?

Rubén: Sí, la primera estuvo más llena de errores, pero fue más emocionante. La segunda fue más calculada, porque obviamente teníamos el ensayo del día anterior. La producción ya estuvo perfecta, las luces, los visuales, todo estuvo en *timing*, pero no fue tan emocionante. Una fue más emocional y la otra más mental.

¿Por qué algunas de las canciones del CD no quedaron también en el DVD?

POR ESO SIEMPRE HAY QUE TENER CUIDADO CON LO QUE SE PIDE.

Meme: No cabían. Y también para hacer diferentes los dos formatos. Desde un principio sabíamos que habría una versión que integraría todo, y que también el CD y el DVD se podrían comprar por separado. Nos gustaba la idea de que hubiera distintas piezas del *show* en ambos, que hubiera variantes. Fue difícil decir cuáles iban en cada uno porque eran un chorro. Para nosotros hay muchas cosas que aunque parezcan

> trabajo no lo son tanto. Digamos tocar, hacer canciones, hacer un disco, cosas que disfrutamos, si bien son extenuantes. Pero decisiones como la de quitar canciones de un disco o editar un DVD, son cosas en las que el grupo se tiene que curtir. La alternativa es tomar toda decisión como espectadores, no entrar en emociones porque hay canciones con las que cada uno tiene más relación y es allí donde se tiene que apechugar, a fin de que no se detenga el trabajo del grupo.

En *Un viaje* Rubén personificó a Sizu Yantra. ¿Se recuperaron otros de sus personajes durante el concierto?
Rubén: Me parece que sí. Habrán faltado algunos momentos. Bueno, no nos vestimos de manta y hubiera sido bueno rememorar aquel momento en que íbamos de huaraches. Porque cuando recién comenzamos, vestíamos de riguroso negro, salíamos de esa escena *darkie* del Tutti-Frutti y andábamos con saco y cabello largo al frente, cosa que tampoco hicimos en el concierto. Pero sí, algunos personajes allí aparecieron. Han sido parte de la diversión de estar en Café Tacvba, el crearlos y disfrazarse. Y de esa forma intentar dejarlos allí arriba, en el escenario, para bajarte liberado de ellos.

En la introducción de *Un viaje* se habla del hecho de que es como un sueño el haber llegado a esos primeros quince años de actividad. ¿Podrían ahondar en ello?
Rubén: Rememorar el pasado tiene la calidad de un sueño. Es como si hubieras despertado y te dieras cuenta de que soñaste que estabas en tal lugar, en bicicleta, e ibas a buscar a un viejo… Y ahora que lo digo así, recuerdo también que estuve en el Bar Nueve y que allí estaba

Rogelio Villarreal. Y ambas imágenes tienen exactamente la misma calidad, no hay diferencia, son como un sueño, así lo veo. Aparte, ha sido un sueño bien placentero, porque desde jovencito yo decía que quería tener un grupo y ser famoso. No sabía lo que pedía (risas). Por eso siempre hay que tener cuidado con lo que se pide. Y se me cumplió, me sucedió en la vida. Se hizo realidad el sueño. Entonces es hablar de eso. Y del viaje también. Porque es un viaje. También tiene la calidad de un viaje alucinógeno. De decir: "me imaginé que yo era tal", como si me hubiera metido un alcaloide y pensara que estaba en un grupo, que era famoso y que estaba tocando frente a 18,000 personas. Es un viaje. Desde que comenzamos hasta hoy ha sido un recorrido por muchas cosas que hemos visto, gente que hemos conocido, lugares que hemos visitado. Ese precisamente es el viaje: uno físico, mental y de todo tipo.

¿Cómo se eligió a los invitados? ¿Faltó alguno que no pudo estar en el evento?

Rubén: Faltaron varios. Roco y Patricio (Iglesias) pertenecen a ese primer momento que vivimos al ser parte de Maldita Vecindad y Santa Sabina. Y Lino (Nava) ya nos había acompañado en muchas otras ocasiones. Fue el gusto de compartir con los amigos de la juventud la música que generó un movimiento. Y, por el otro lado, Jaime López y Alex Lora, los viejos, con todo respeto y cariño, porque viejos también somos nosotros, pero más viejos y más sabios ellos. Eran las dos partes: atrás y adelante, pasado y futuro. Y el presente que era el viaje, ver hacia atrás para rememorar lo jóvenes que fuimos en algún momento y ver también a los viejos que en algún momento seremos. Creo que también invitamos a Saúl (Hernández) y no pudo asistir.

Meme: En nuestros inicios hicimos mancuerna con Santa Sabina, eran como nuestros primos de generación. Y Maldita, quienes nos abrieron muchas puertas al inicio; hablaban bien de nosotros, nos invitaban a compartir alguna tocada, coincidíamos en festivales. Son grupos importantes para nosotros. En el camerino nos sentimos acompañados de familiares, de amigos de esa época y eso fue emocionante.

Joselo: Jaime López pudo estar un día pero al siguiente no. De hecho, hizo una frase increíble, dijo: "hoy canto para las masas y mañana cantaré para las mesas". Porque tenía una tocada al otro día y decía que no iba a haber nadie. A él lo invitamos una vez para enseñarle "Chilanga banda" y nos dijo, "pues cuiden a mi hija", a su canción; una más de esas cosas que dice todo el tiempo y que quién sabe de dónde saca. Hubo invitados sólo la primera noche, porque tenían compromisos. De todos, el único a quien yo no conocía o con quien no había trabajado, fue Lora. Lo recuerdo en La Cumbancha, haciendo prueba de sonido, burlándose de la música de la Maldita, sonaba en la radio la de "toca la trompeta..." y él se la pasó toda la prueba repitiéndola y riéndose. Y si en esa época se burlaba de Maldita, ¿qué tanto no diría de nosotros? Me sorprendió mucho que aceptara la invitación. Con Patricio ya habíamos tocado alguna vez. Lino grabó en el primer disco, hizo un solo en "La chica banda". Con Roco no habíamos trabajado pero es alguien muy cercano al grupo. Queríamos también a Saúl y no pudo. Él fue como el gran ausente. Tampoco queríamos hacer un rollo de invitados y más invitados. De hecho, recuerdo que nosotros no teníamos planeado tener invitados, fue Balbi quien se acercó y nos preguntó si no íbamos a invitar a alguien. Y desde que nos dijo que pensáramos en ello, pasó un buen tiempo para que alguien llegara con una propuesta. Ya cuando lo

hicimos, surgieron muchos nombres. Balbi se dedicó a llamar a algunos y Rubén invitó a otros.

¿Por qué las actuaciones de los invitados quedaron entre los extras del DVD?

Quique: El primer día fue particularmente caótico en cuanto al registro del audio. Por ejemplo, Lora nos acompañó en el momento acústico, lo mismo que Roco. Y en el desfase que hubo, el documento se hizo insalvable, por el audio; por el hecho de que nosotros estábamos tocando una cosa y ellos cantando otra un segundo y medio después. Para incluirlas hubiésemos tenido que falsear el documento histórico, hacer una sesión tomando las escenas del video, pero grabado de otra manera, metiendo el sonido ambiental y el público. Hubiéramos traicionado el espíritu del proyecto. Jaime también nos acompañó el primer día y pasó lo mismo. Afortunadamente fueron dos fechas. Prácticamente todo lo que quedó bien grabado fue de la segunda. Fue una pena, este tipo de cosas que uno no prevé, porque pensábamos contar con ellos en el video, por algo los invitamos.

Entonces, el primer día participaron Lora, López y Roco. ¿Y Lino Nava y Patricio Iglesias?

Quique: También el primer día, pero eso fue lo único que sí quedo. El segundo día ya no participó nadie.

¿Qué recuerdan de sus participaciones?

Meme: Recuerdo que cuando subió Alex Lora fue como si hubiera entrado... ¡el Papa! La gente se desbordó. Y yo que pensaba que los que estaban allí presentes no eran los más fans de El Tri… Lora tiene

una personalidad, de ésa que tienen las estrellas, la gente con mucho carisma. Subió al escenario y fue bien padre.

¿Cómo se gestó la idea del "Popurrock"?

Joselo: Cuando tocábamos en La Cumbancha, una vez hicimos la "Cumbia en tu idioma", que creo que no está grabada en ningún lado, pero era tocar canciones de "rock en tu idioma" en estilo de cumbia. Si la hubiéramos grabado, hubiera sido un exitazo. Eso fue hace muchísimo, antes del primer disco. Cantábamos de Los Amantes de Lola, Santa Sabina, Neón y hacíamos un popurrí. Y de repente, antes del concierto de 15 años, dijimos que había que hacer algo parecido, pero con grupos actuales y de toda Latinoamérica; por eso están Babasónicos, Enanitos, Aterciopelados, Maldita, El Gran Silencio y Mano Negra. Teníamos a Alejandro Flores que estaba tocando el violín. Hicimos el mismo juego que con "Ojalá que llueva café", una canción que, siendo un merengue, le cambiamos el tiempo pasándola de 4/4 a 6/8. Y aquí también cambiamos el tempo de algunas canciones y el estilo de tocar. Es una de estas cosas que son homenajes y son divertidos. No son una burla sino, por el contrario, la celebración de ser parte de esta generación. O bueno, realmente no sé, no hay forma de explicar por qué hacemos estas cosas, pero seguro tiene relación con que alguna vez hicimos lo de "Cumbia en tu idioma".



Gafete de prensa de concierto en el Palacio de los Deportes, 2004.

Al salir del set acústico ustedes se meten entre el público y parece que es un momento en el que se corren muchos riesgos al acercarse tanto a la gente. ¿Qué recuerdan de ello?

Rubén: Nosotros lo visualizamos de otra forma, para poder estar mucho más cerca de la gente, pero no logramos prever que se iba a hacer un desmadre y que siempre los elementos de seguridad no son los más amables. Ya su simple presencia, el visualizarlos, dices "chale". Pero de todas maneras era eso. La idea de regresar por ese camino, la emoción que ello nos daría. Quisimos utilizar el espacio buscando que la energía circulara de diferente forma.

Incluso, en el caso de Joselo se alcanza a ver en el video que se quita los lentes con el fin de protegerlos.
Joselo: Un día me quitaron los lentes en San Luis Río Colorado. Fuimos a tocar y fue un desmadre: la gente se subía al escenario, hicieron un destrozo. Otra vez en Tijuana me cayó un zapato en la cara cuando estaba cerrando los ojos en un solo. Desde ese momento me dije que jamás volvería a cerrar los ojos. Ahora siempre me estoy cuidando. Bueno, ya no me avientan nada. Pero en San Luis Río Colorado se subió un chavo y, mientras yo estaba tocando, me quitó los lentes y se los llevó. Entonces lo agarraron los del *staff*. Realmente los lentes los uso para ver y les tengo mucho cariño. Y en el Palacio dije, aquí vamos pasando y a cualquiera se le va a ocurrir quitármelos y adiós. Fue divertido cruzar por allí, sabíamos que era difícil, pero era la única forma de poder llegar a tocar la siguiente canción. No sé cómo le harán otros, imagino que sí se necesita de una producción muy cabrona cuando los grupos aparecen en un lugar y luego en otro lado. El hecho de cruzar entre la gente tiene también una connotación de cercanía.

¿Recuerdan la emoción de ese día?
Rubén: Creo que logré meterme en la emoción de la quinceañera y sentirla. Decir, vamos a tocar tres horas y no me importa si los demás disfrutan… ¡yo voy a disfrutar! Para nosotros ése siempre ha sido un punto de partida: vamos a hacer música para nosotros, que cubra nuestras necesidades, que nos haga disfrutar a nosotros mismos. Es premisa de la forma de hacer que las demás personas también puedan disfrutar y recibir tu música. Había nerviosismo, porque había muchos elementos: los visuales, las luces, el sonido, el telón, la seguridad… Y siempre algo falla. Lo del escenario al centro del

Palacio fue un verdadero desmadre y nos puso muy nerviosos. Pero ya una vez que pasó todo, tocamos *Revés* y fue el puro disfrute, soltarse, sin importar nada, vamos a gozar. Fue mucha emoción porque siento que la gente también iba con ese ánimo, de felicitarnos y conmemorar los 15 años. Fue un regalo que se nos dio y que buscamos de alguna forma.

Quique: Yo no creía que el Palacio de los Deportes tuviera la capacidad de generar momentos íntimos. Yo fui a ver a Peter Gabriel hace 20 años allí y me tocó hasta arriba, muy lejos, y aún así lo disfruté muchísimo. Pero pensé que, bueno, yo era joven. Peter Gabriel era muy importante en ese momento, iba con Sinead O'Connor y unos musicazos, Manu Katché, Tony Levin… Sonaba bien para los estándares del momento y para el lugar, y me emocionó mucho verlo. Después vi a Sting y me pareció muy aburrido, aunque creo que tuvo más la culpa de ello Sting que el lugar. Cuando me acuerdo de momentos como el set acústico o de canciones tranquilas, digo que sí se puede generar un instante íntimo, incluso ante 18,000 personas. Y ser el centro de atención de todas esas personas fue una emoción muy especial, aunada al reto que significó el esfuerzo físico. En el mejor de los casos se te olvida. Pero para mí sí significó un reto. Tocar canciones, podemos tocar muchas. Pero creo que me tenía muy tenso la idea de que todo iba a quedar registrado. Había allí una ambivalencia. Por una parte era: estoy tocando ante tal cantidad de público y no sé si eso se pueda repetir, por eso hay que disfrutarlo. Y la otra era: no lo disfrutes al grado de que pierdas el foco, no des lo mejor porque habrá un documento, sino porque hay que dar lo mejor como músico y habrá una referencia en la que te darás cuenta si lo diste o no.

Joselo: Pensar que estábamos cumpliendo 15 años, primero eso. El darte cuenta de que había un proyecto que empezamos como *hobby* y que, poniéndole todas las ganas, se convirtió en tu vida. Eso sí, siempre pensando en lo que podía pasar, en esta apuesta que a ratos puede parecer *naïve*. Pensar en que tus papás te preguntaban de qué ibas a vivir o qué ibas a hacer, que te decían que mejor estudiaras y tuvieras una carrera en vez de dedicarte a la música. Ahora que soy papá lo entiendo. Uno quiere lo mejor para sus hijos. Pero para ellos no hubo nunca un referente de que un joven pudiera vivir de eso, de la música, y vivir bien, desarrollarse de alguna forma. En lugares como Londres es todo lo contrario: tus papás te dicen que hagas canciones o que juegues futbol porque si lo logras allí, ya la hiciste. Pero acá en México no, siempre está ese pensamiento de temor de cómo vas a vivir del arte. También hay que recordar que somos un grupo. Somos cuatro visiones, cuatro temperamentos, cuatro creadores. Cuenta la decisión de todos para que esto continúe. Si yo digo que sí, es sólo una parte. Entonces decir "15 años" ya marca que lograste algo. Y si eso lo celebras en el Palacio de los Deportes, en dos fechas, te está yendo bien. Porque no he visto a muchas bandas celebrar sus aniversarios de esa manera. En cuanto a lo que yo sentía… Yo, un mes antes del concierto había chocado mi auto. Eso es algo que no mucha gente sabe, nunca lo dije antes. Fue un choque en el que yo creo que pude haber muerto, pero no me pasó absolutamente nada. Y sucedió porque estaba alcoholizado. Entonces me dio terror, me dio pena, me dio todo y decidí dejar de beber. Acostumbraba subir al escenario con varios tequilas o lo que fuera. Y para mí fue un reto tocar en ese concierto completamente sobrio. Y no es que fuera una sensación nueva porque ya la había vivido en otras ocasiones, pero en realidad eran más las veces en que había

tocado tomándome cualquier cosa, mucho o poco, pero con alcohol. Porque sí, se ve la vida diferente con alcohol y sin alcohol. Y cuando llegas al escenario se te antoja. Entonces recuerdo que pensaba que iba a ser un reto hacer cuatro horas de concierto sobrio. Y sí, lo logré. Las dos noches.

La relación que han tenido con su mánager, Juan de Dios Balbi, llegó también en *Un viaje* a un momento importante. ¿Qué ha significado él para ustedes?

Rubén: Balbi trabaja con nosotros desde un poco antes de que presentáramos nuestro primer disco en el Teatro de la Ciudad, en el 92. Desde esa época, antes que otra cosa, ha sido nuestro amigo, nuestro acompañante. Tiene que ver con la forma en que nos hemos manejado desde hace mucho tiempo. No sé si podemos considerar que lo seguimos haciendo así, porque quiérase o no, somos un grupo que ha seguido creciendo, somos como una mini-empresa que va tomando distinta forma. Pero al igual que con "Children", la decisión de que viniera fue más de corazón. Y Balbi, con su forma de ser, nos cautivó desde un principio, se hizo nuestro gran amigo. Él ha sido muy cuidadoso, muy atento de estar al tanto de cada uno de nosotros como individuos. Nadie nos conoce como él. Yo no te podría decir que conozco a Meme o a Quique como seguramente Balbi lo hace. Creo que ha hecho el esfuerzo y lo ha hecho como amigo, al acercarse a cada uno de nosotros, a nuestros mundos y ver cómo son. Eso le ha valido mucho en nuestra relación. Aparte, hacia afuera, toma un espacio que nosotros cuatro no cubrimos. Es la parte que se relaciona muy fácilmente con otras personas: con la disquera, con los medios; tiene una manera de relacionarse a veces luminosa y otras oscura, pero

la gente así lo recibe, así lo respeta. Balbi es una pieza muy importante de Café Tacvba.

¿Por qué la decisión de que fuera DOQMENTA la compañía que hizo el trabajo de filmación de los conciertos?

Meme: Había un par de propuestas. Ellos hicieron el video de "La ingrata". Tito Lara. De alguna manera nos sentíamos cómodos con ese trabajo, sobre todo Rubén que fue quien lidió más con la parte visual. Lo discutimos y quedamos que con Lara podría salir bien. Y así fue.

¿De qué manera participaron sus familias en la celebración de 15 años?

Joselo: La familia estaba feliz viendo cómo nos recibía la gente. Hay amigos o gente que nos dice que el espectáculo no está en lo que hacemos, sino en la reacción de la gente. "Yo me la paso más bien viendo a la gente que a ustedes", muchos me han dicho eso. Y a mis papás les encanta verlo, ver que la gente canta las canciones que ellos escucharon en el cuarto de nuestra casa. Allí sí que no me puedo meter en su mente, supongo que se debe sentir muy chingón. Y bueno, son 15 años que, como el ritual de una chava, también te da eso, que habla el padrino, habla el papá y dice: "ahora mi hija ya no es una niña, sino una mujer, y ya logró ciertas cosas…". A lo mejor eso también te da algo como grupo. Este grupo aguantó todos los altibajos, los encuentros y desencuentros como banda y siguen ahí, más sólidos que nunca.

ESTE GRUPO AGUANTÓ TODOS LOS ALTIBAJOS, LOS ENCUENTROS Y DESENCUENTROS COMO BANDA Y SIGUEN AHÍ, MÁS SÓLIDOS QUE NUNCA.

¿Cómo terminó la celebración?

Joselo: Terminamos de tocar el primer día y todos nos fuimos a dormir puesto que había tocada al día siguiente. Al otro día nos volvimos a ver y tocamos. Terminando, nos llevaron en la calabaza a un salón de fiestas que estaba en la Condesa. Allí todavía se seguía grabando el documental. Bueno, no lo sé, porque yo no me relajaba del todo. Decidieron que íbamos a tener unas chambelanas, unas chicas que no sé si eran bailarinas o teiboleras, pero como que no se entendió bien y hubo un rollo allí muy raro, no funcionó mucho. Y ya luego fue la fiesta.

Quique: Fueron dos grandes días. No sé con qué energía terminamos celebrando todavía, como a las dos o tres de la mañana, y terminando no sé a qué horas. Nuestro mánager contrató un salón de fiestas para ello e invitamos a muchos amigos. Contrataron unas bailarinas, cosa que molestó a nuestras parejas. Nos hicieron bajar por una escalera y tuvieron el mal tino de que en vez de que nos acompañaran las parejas, nos acompañaran estas edecanes. Creo que hubo pastel también. Estuvo muy divertido. Una genuina fiesta de 15 años.

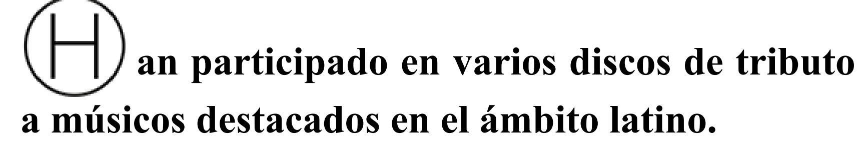


Invitación a la presentación del disco *Un viaje*, 2005.



SOUNDTRACKS
Y DISCOS DE TRIBUTO

> ASÍ SE EXPLICA LA ACTITUD ROQUERA O PUNK, LO QUE NOSOTROS SENTIMOS.



Han participado en varios discos de tributo a músicos destacados en el ámbito latino.

Meme: Llegó un momento en el que se pusieron de moda los discos de tributo y nos llamaban a menudo para colaborar. En algunos podíamos, otros no nos entusiasmaban tanto, pero sí hicimos varios. Tal vez el primero fue el de José José, en el que montamos "Una mañana" por primera vez.

Tomaron parte en aquel disco de nombre *Juntos por Chiapas*, interpretando "Flores del color de la mentira".

Quique: Cuando estábamos haciendo *Avalancha* recibimos esa invitación y Rubén trajo esta canción. Es una de las canciones que más me exigió a la hora de la grabación porque no la teníamos bien montada y a la hora de grabarla yo tenía un solo de contrabajo con arco, lo que nunca ha sido mi fuerte. En ese momento me fue muy difícil interpretarla. Fue una de esas canciones que me cuestionó que debía conocer mi instrumento, que te plantan y te dicen: "no es tu canción y puede que te guste o no, pero no lo vas a saber realmente hasta que la interpretes". Y esa canción me encanta. Me gusta mucho su letra y también la idea de hacer una canción con este objetivo: que los fondos vayan a las comunidades zapatistas afectadas por el conflicto. Fue un hermano de Fito Páez quien lo organizó. Nos dijeron que podíamos dar una canción ya hecha o una original, optamos por una nueva.

“Futurismo y tradición” titularon el tema que venía incluido en el disco de homenaje a Los Tigres del Norte. ¿Por qué no montar un tema del grupo en lugar de aportar una canción propia?

Joselo: Porque somos Café Tacvba. Cuando la gente me pregunta: “¿por qué no hacen esto como la gente espera que lo hagan?” Quién sabe. Yo ya lo sé desde antes. Y luego viene gente y nos dice que se les ocurre que nosotros hagamos una rola para una película, pero en el estilo de… ¡Ya valió madre! El simple hecho de poner eso sobre la mesa causa algo en nuestra mente que no nos gusta y nos distanciamos de ello. Un poco es la onda de: si ya me invitaste, ahora te aguantas. No es un reto, pero así es el grupo. A lo mejor la gente se confunde cuando hacemos ciertas canciones. Pero es más bien que si nosotros queremos hacerlo, lo hacemos, pero no porque nos lo pidan. Yo me imagino que el rollo de Los Tigres del Norte, no fueron ellos en sí sino la disquera. Y seguro que pensaron que quién más para hacer una versión de Los Tigres en rock que Café Tacvba. Entonces nosotros dijimos que sería increíble tomar los elementos clásicos de su música y deconstruirlos, encontrar lo que existe de ellos para poder meterlos a una canción. Quique dijo, este bajo sexto tocado así. Y nos volvimos locos. Alguien que sí haya escuchado a Los Tigres del Norte se va a dar cuenta por qué tomamos estos elementos, los sacamos de contexto y los pusimos en otro. En ese momento la canción me parecía poca madre, no sabía por qué se les hacía tan rara. Me ha pasado con muchas canciones, cuando ya pasan los años, que digo: ya entendí, ¡realmente sí estaba muy extraña! Para nosotros ésa es la verdadera actitud roquera: el hecho de tomar una canción de un grupo y no nada más ponerle guitarras distorsionadas, sino realmente tener el reto de hacer algo diferente. Así se explica la actitud roquera o

punk, lo que nosotros sentimos. Por ejemplo, “Una mañana” está así porque nadie nos pidió que la hiciéramos. De hecho, cuando nos invitaron a lo de José José, dijimos que sí, era coherente porque nosotros ya habíamos tocado la canción. Antes no nos la habían dejado grabar, ahora ellos iban a conseguir los permisos. Así funcionó.
Meme: Nos dijeron que podíamos hacer lo que quisiéramos, o bien hacer un *cover* o inventar una canción. Y no sé cómo ni cuándo ni por qué llegamos a lo que llegamos ahora que lo escucho. Es la única canción en el disco que no es un tema popularizado por Los Tigres. Y creo que ellos pensaban que íbamos a hacer algo como “La ingrata”, eso después nos lo dijo el sello. Y lo que hicimos fue tomar algunos sampleos de canciones de ellos, pensando en que no habría problemas con los derechos y jugamos con eso. No recuerdo exactamente de cuáles canciones. Estábamos pasando por la época de *Revés* y creo que allí está reflejado todo el lado experimental de ese disco. Y resultó algo que yo creo que ni nosotros esperábamos que saliera, porque es una canción en varias partes, tiene una onda medio dance, experimental también. Sé que cuando se las presentaron a ellos dijeron “¿y esto de dónde o por qué?”. Nunca la tocamos en concierto, es sólo un trabajo de estudio.

Participaron también en el tributo a Tin Tan…
Joselo: Siempre lo vimos como algo natural. Nosotros queríamos hacer la de “los crudos”, la que finalmente grabó la Maldita. Pero, bueno, había otras tantas. Para este tipo de canciones que nos piden, para *soundtracks* o tributos, lo que hacemos es juntarnos, tiramos muchas ideas, empezamos a grabar y vamos desarrollando la canción en el estudio. Y ya allí, vamos decidiendo si le quitamos o le ponemos. No es una canción que podamos tener para tocarla, sino

que se arma allí, en el estudio. Por eso hay canciones que nunca hemos tocado en vivo porque surgieron así. Muchos de los *soundtracks* son así. Las dos de *Amores perros* las grabamos así, los que estábamos. Rubén no pudo estar, tenía un compromiso y teníamos que entregarla, así la grabamos. Quique tampoco podía. Así que Meme y yo las hicimos y las grabamos. La de *Y tu mamá también…*, teníamos algo que habíamos grabado en una gira. Los ilusos de nosotros pensábamos que podíamos hacer canciones en gira, empezar a grabar demos y todo. Y nada más pudimos hacerlo una vez. Un día, en un hotel, grabamos una pista de una canción, que luego la trabajamos mucho más y sirvió para *Y tu mamá también…*

¿Cómo surgieron los temas que vienen incluidos en la banda sonora de *Amores perros*?

Quique: La gente dice que participamos en el *soundtrack* de *Amores perros* y no. Nuestra aportación no está en la película, sino que está en el disco. Es un concepto raro, en el que se hablaba de un disco "inspirado en la película", una cosa así. Nos habían ofrecido colaborar en el *soundtrack*, pero para cuando vimos el corte que nos hicieron llegar y decidimos que podíamos entrarle, nos dijeron que ya estaba cerrado el tiempo de producción. También nos dijeron que se estaban haciendo canciones para otro disco. Pero eso a mí no me interesó. No obstante, Joselo y Meme dijeron que sí y participaron por su lado. No sé si puede considerarse como una participación de Café Tacvba o no, pero la invitación se le planteó originalmente al grupo. Por otro lado, Meme y yo trabajamos en la canción de Julieta Venegas, en arreglo y producción. Hay veces en que los directores tienen muy claro qué es lo que quieren o esperan de Café Tacvba. Por ejemplo, en el caso de otras dos invitaciones que tuvimos: *Crónica de un desayuno*, en donde

querían que hiciéramos un *cover* de "Un poco más", que es un bolero, canción que yo no conocía y que me encantó cuando la conocí. Me gustó mucho el proceso que tuvimos dentro del grupo para armarla y el resultado. Pero a la hora de ir a ver la película, me encuentro con que la canción aparece hasta el final de los créditos, es decir que no muchas personas se enteraron de su existencia. Habíamos hecho también una canción para *Y tu mamá también…* que hicimos en una gira, creo que fue en un *Watcha Tour*. Yo llevaba una grabadora multicanal y trabajamos ideas en una habitación del Best Western, no recuerdo dónde, Idaho o Salt Lake City. Y esas ideas se quedaron allí. Un año después nos buscó Alfonso Cuarón y la gente de Suave para pedirnos que aportáramos una canción a la película y les enseñamos "Insomnio". Regrabamos algunas partes, pero el esqueleto de la canción ya estaba hecho. También Sebastián Cordero, el director ecuatoriano de *Crónicas*, tenía interés de que hiciéramos un *cover* de una canción de Álvaro Carrillo que se llama "Nuestro juramento" y quedamos felices de poder hacerlo. La película es muy buena. Trata sobre unos periodistas que están buscando a un asesino serial en Ecuador, el asesino lo interpreta Damián Alcázar. Aparece John Leguizamo, Chema Yaspik y Leonor Watling. Le fue tan bien a esa versión que hicimos que cada vez que vamos a Ecuador nos la piden en todas las ciudades, cosa difícil porque fue una de estas canciones que nunca planeamos interpretar en vivo. No tiene mayor complicación técnica el recrearla, pero sí es una canción de estudio. Allí yo toco una guitarra llena de efectos, no emulando, pero me dio una etapa tipo Adrian Belew.

Menos conocida es su colaboración para *Piedras verdes*…

Meme: *Piedras verdes*, el primer largometraje de Ángel Flores. Él nos pidió que hiciéramos algo para la película. Él hizo el video de "Chilanga banda". Tomó mucho material, salió el video, pero él después hizo una edición como de nueve o diez minutos a la cual nosotros le pusimos música. Después proyectamos ese material en alguna de las presentaciones del disco. A partir de eso y por el hecho de ser amigos nos invitó a colaborar en la película. Nos mandó una secuencia y nos dijo que quería que hiciéramos el arranque. Hicimos la música y quedó. Fue interesante porque allí sí nunca antes habíamos experimentado nada en cine. Ésa fue la primera vez que hicimos algo externo del grupo para alguien, de música incidental. De allí también hicimos el *score* de un cortometraje que se llama *Hasta los huesos*, de René Castillo. Era un cortometraje de animación como de diez minutos, con figuras de plastilina. De hecho, en una secuencia en una cantina hay unos músicos y él nos regaló las figuras, las tenemos en El ensayo, en una vitrina. Estas dos han sido experiencias a nivel *score*, lo demás fueron canciones.

Otro soundtrack en el que tomaron parte fue el de *Vivir mata*.

Quique: Es una película de Nicolás Echeverría, con guión de Juan Villoro. Joselo se acercó con nosotros cuando apenas estábamos empezando nuestro sabático y nos dijo que había una propuesta sobre un guión de Villoro que iban a filmar. Le habían pedido al propio Villoro que escribiera algunas canciones para la película, y él se acercó a nosotros para hacerlas, o bien que nosotros las interpretáramos. Como todos conocíamos su obra, la idea nos entusiasmó. Entonces Villoro le pasó a Joselo algunos poemas que no sabía si podían servir como canciones y le dio como sesenta páginas con versos y textos. Joselo se puso a trabajar con ellas y nos mostró dos canciones que a

mí me gustaron mucho, en principio porque me gusta cómo componen mis compañeros, pero también por la forma en que estaban escritas, en un nuevo lenguaje, con una nueva voz. Y eso reavivó las cosas. Una se llama “Laberinto” y la otra se llama “Sashimi (Corte fino)”. Ésas fueron algunas de las primeras canciones que grabé con bajo eléctrico. Otra de las ideas de ese proyecto, que discutimos con Nicolás Echeverría, consistía en que pudiéramos producir música incidental para la película. Pero como era un momento en el que cada quien tenía intención de tomar caminos individuales, Rubén nos dijo que a él le gustaría hacerlo con Nicolás, quien también es compositor, digamos del estilo de Mario Lavista. No sé qué pasó, si se hizo o no una colaboración, pero sé que al final eso no fue parte de la cinta. El guión que conocíamos de Villoro y que me gustaba, no lo vi plasmado en los cortes que vi a lo largo del proceso. Y es algo que me empezó a alertar en la forma en que se maneja el cine: muchas voces involucradas, opiniones, intereses. Y, desde entonces, como músico, tengo ciertas reservas con respecto al mundo del cine. La decisión final nunca va a ser la de uno, la mezcla final nunca va a ser la propia. En ese caso nosotros habíamos dado un par de demos y esperábamos el visto bueno para hacer una mezcla bien, y al final no nos llamaron y esos demos formaron parte de la música final. Una cosa hecha a las carreras. No sé si ésa será la condición del cine mexicano. Espero que no.

Joselo: Ellos se acercaron a nosotros para que hiciéramos la música. Íbamos a entrar en el año sabático y yo dije que estaba dispuesto a trabajar, que haría lo que fuera con tal de trabajar con Villoro, a quien admiro. Él me mandó letras, muchas, y sobre las letras hice cuatro o cinco canciones. Se las enseñé al grupo y al final quedaron dos. Son letras de Villoro, música mía y arreglo del grupo.

¿Alguno otro que recuerden?

Meme: Nos pidieron hacer la música para una película cuyo nombre no recuerdo, una película norteamericana de gran producción con Brad Pitt y Julia Roberts. Era la historia de una pistola, medio western moderno. Y el concepto era hacer algo por el estilo. El asunto es que sin haber visto la película, nos juntamos una vez con el director y nos propuso el proyecto. Es sólo que él había probado poner en una de sus escenas “El aparato”, que es composición de Rubén. Y nos dijo que le gustaba la canción, pero que quería también otra cosa. Hicimos como seis o siete canciones instrumentales, recuerdo que eran guitarras inspiradas en Ennio Morricone y se las mandamos. En cierta ocasión que fuimos a Los Ángeles, visitamos al estudio en el que estaban editando. Y el editor y el productor nos dijeron que la música funcionaba increíble y que iban a tomar otros *cues* y nos mostraron algo de la película. Confieso que siempre tuvimos dudas en relación a la historia. Vimos al director y nos reiteró que le gustaba la música, pero que necesitaba también “El aparato”. Luego, de regreso en el DF, hablamos entre nosotros y Rubén expresó que él no quería prestar “El aparato”. “Es mi composición y no me gustaría que apareciera en ese entorno”. Porque sí había baches en la manera en que percibíamos la película. Era una oportunidad para nosotros, porque era una producción interesante, por los actores que participaban y demás, pero no era una película que pareciera que iba a ser increíble. Entonces les dijimos que lo sentíamos, que no queríamos prestar “El aparato” y les propusimos hacer una canción retomando algunos elementos, ¡y la hicimos! La grabamos, se la mandamos y el director dijo que no, que él quería “El aparato”. Y como no cedimos, él ya no quiso nada, y al final nos quedamos con todo. La película es *La*

mexicana. El director es el que luego hizo *Piratas del Caribe*, Gore Bervinski. Fue una pena, era muy buena persona.

SINO
2007

¿Hacia dónde está dirigido el sonido de Café Tacvba en *Sino*?

Rubén: Yo pienso que no hay ninguna expectativa. Creo que su carácter, como tal, empezó en *Cuatro caminos* para continuar en *Sino*. Fue simplemente decir "vamos a tocar". En el primer disco queríamos hacer toda esta mezcla de influencias, ser universales sin dejar de ser mexicanos y no dejar de ser universales por ser mexicanos. Y ese encuentro se dio en cada una de las canciones. Para mí, visualmente me parece como el movimiento de las células, en el que cada una se separa. Después, en *Re*, el eclecticismo no se dio de canción en canción, sino en el todo, en el álbum completo. Fue el primer disco que compusimos para que fuera una obra. En cambio, el primero tenía canciones que hicimos sin saber que íbamos a grabarlas; las tocábamos en vivo y fue así como crecieron. Como decía, lo que comenzó en *Cuatro caminos* tiene continuidad en *Sino*. Sucedió cuando empezamos a tocar "Cero y uno" con las guitarras y el 4/4. Entonces acordamos: no más 6/8, no más ritmos binarios, no, es 4/4 derecho. Dijimos: "¡guau, está de poca madre!". Y nos soltamos. En *Sino* hicimos rock sin mayor búsqueda ni concepto. Rock,

SER UNIVERSALES SIN DEJAR DE SER MEXICANOS Y NO DEJAR DE SER UNIVERSALES POR SER MEXICANOS.

guitarras, Y fue afirmar “¡sí, me gustaba Rush y Led Zeppelin y The Who!”. Fue así, dejarse ir.

Quique: Para mí es el extremo del péndulo. Nosotros siempre hemos caminado en estas aguas de la música tradicional mexicana y de las referencias de la música popular latinoamericana que llega a México y se arraiga: cumbia, mambo, norteño. Y, la otra parte, es el rock. Nos formamos como un grupo de rock. Hay elementos rockeros que nos identifican, aún cuando comenzamos siendo un grupo acústico. La guitarra acústica de Joselo tenía una pastilla y un distorsionador. La voz de Rubén y la forma de acercarnos a algunos temas en la composición son de rock o de punk. Pero nos gusta también acercarnos a la música popular. Una canción como “El fin de la infancia” de *Re* que es banda tipo sinaloense, de “caballito” y todo eso, pero que está hablando del mismo género y de qué está pasando con las influencias de fuera. Y ese cuestionamiento no es un cuestionamiento de la música popular, o no del todo. Desde las primeras reuniones y ensayos para trabajar en *Sino*, yo sabía que tenía ganas de hacer un disco tocando el bajo y contando con un elemento en la batería. Es decir, quería continuar con el trabajo hecho en *Cuatro caminos*, y eso también lo sentí en los demás. Rubén tenía una decisión consciente de tocar la guitarra. Una vez que empezamos a hacer el montaje de las canciones, la mejor decisión que tomamos fue la de cambiar el teclado por la guitarra o, en su defecto, dejar el teclado en otro plano. Joselo cambió a una guitarra de doce cuerdas que generó un espectro sónico nuevo, que no existió en ninguno de los discos anteriores, mostrando esa fuerza que sabemos que existe en el escenario, pero que no estoy seguro de que se haya plasmado en otro disco de la manera como se plasmó en *Sino*. Desde que empezamos a plantear las canciones, pensando en cómo podríamos

grabar el disco, surgió la idea de hacerlo tal y como se hacían los discos de rock en los sesenta: con los músicos tocando en el mismo espacio y, en el mejor de los casos, en uno de estos lugares que suenan a eso. Empezamos a revisar referencias con la idea de ver posibilidades, a cuáles estudios podíamos acercarnos. Y descubrimos el Sunset Sound, un estudio casi mítico en Los Ángeles por el que pasaron Janis Joplin, The Doors, Led Zeppelin. Y grabamos allí, tocando los cuatro. Hacíamos una, dos, tres, ocho tomas y descansábamos, y enseguida otra vez hasta que saliera la mejor. La grabación no se hizo con Gustavo y ésa fue otra de las decisiones que tomamos. La manera en que quisimos trabajar con él ahora consistió en tenerlo durante la selección del repertorio y en los arreglos iniciales, pero no a la hora de la grabación. Para ello pensamos en Tony Peluso, que es más ingeniero de grabación que productor, aunque también se involucró en decisiones de producción. Peluso es un gran ejecutante y tiene un gran oído. Lo hicimos así en función de que nosotros queríamos ser los productores de las sesiones. Una vez que teníamos las canciones, fuimos a Los Ángeles y nos quedamos una semana con Gustavo, con Víctor Indrizzo, que nos había acompañado en *Cuatro caminos* y con Luis Ledezma, nuestro querido "Children". E hicimos los arreglos, Gustavo propuso cosas. Había más canciones, por lo menos unas veinte y quedaron cinco fuera. Fue una decisión difícil. Fueron canciones que se grabaron, se montaron y se corrigieron, pero que quedaron fuera en la selección final. Desde un principio pensábamos hacer un disco que pudiera tener total continuidad, que tuviera un hilo conductor canción tras canción, con pequeñas viñetas o transiciones que las unieran. Pero esto se logró en muy pocas canciones: en "Seguir siendo" y "Tengo todo" que se convirtieron en una sola. "Volver a comenzar" es una canción con

varias partes que podrían pertenecer a distintas canciones. No sé en realidad por qué no empujamos más esta idea. Ahora, el proceso de montaje de canciones fue uno de los más largos: empezamos en 2006 y duró más de un año. Pensábamos que iba a ser un disco que comenzaríamos a grabar en 2006 y que saldría a finales de dicho año, pero no fue así. Tuvimos un receso de cuatro o cinco meses y lo retomamos en 2007 ya decididos de que tenía que quedar. Pasaron un par de meses más, hicimos la preproducción que se llevó diez días y entramos a grabar. No me acuerdo cuántos días, pero la grabación fue relativamente rápida.

Joselo: Yo veo una correspondencia entre *Cuatro caminos* y *Sino*, son discos más cercanos al rock, al pop. Digamos que *Cuatro caminos* es más pop que *Sino*, pero a lo mejor es una percepción que está fundamentada en nada. Quizá si los vuelvo a oír, escucho otra cosa. El asunto es que nosotros nunca sabemos qué es lo que estamos haciendo. Cuando nos juntamos para trabajar en un nuevo disco, nunca sabemos realmente hacia dónde va a ir el trabajo. Yo, de lo único que me ocupo es de escribir canciones, porque con algo debo llegar a la primera junta, en la que nos mostramos ideas y hablamos del tipo de disco que queremos hacer. Yo grabo CDs en mi casa, en Pro Tools, hago una maqueta muy básica que tiene guitarra y voz; a veces le pongo un bajo tocado en el teclado o lo toco yo mismo y en otras le pongo una caja de ritmos. Entrego un CD a cada uno del grupo y lo ponemos en común. Por lo general entrego unas cinco o seis canciones, de las cuales sólo queda la mitad. Cada quien llega de forma diferente. Meme trae una maqueta mucho más producida, a veces tiene ya todos los elementos: batería, bajo, la voz. Rubén más bien llega y la toca; una vez llegó con una laptop, echó a andar la laptop y se puso a cantar encima de ella, no hace demos. Quique sí

hace demos, a veces llega con dos o tres canciones, no más. Desde *Re*, llego a estas juntas a ver qué pasa. Y digo cosas como: "en este disco me gustaría tocar con guitarra eléctrica, me gustaría probar unos efectos que tengo, me gustaría tener batería". Es a partir de las canciones que se va perfilando el disco que vamos a hacer. Para *Sino* no recuerdo que haya habido canciones en ritmo de 6/8, yendo hacia lo popular, o tal vez había alguna de Meme. Así es que empezamos a decir: "está buenísima esa rola, hay que trabajar en ella". Y de esa manera se fue conformando el disco, paulatinamente. Quizás Rubén llega y dice que quiere tal tipo de disco, pero eso se tiene que traducir en canciones, en música. Es decir que cada quien puede llegar con una idea, pero ésta no debe ser fija porque va a transformarse en grupo. Lo que comparten *Cuatro caminos* y *Sino* es el uso de la batería y el uso de las guitarras eléctricas. Aunque yo en *Sino* toqué una guitarra acústica de doce cuerdas que tiene la particularidad de que se oye pero al mismo tiempo no. Es muy extraño lo que sucede con ella y hasta lo probamos. La quitábamos de la mezcla o los demos, y se oía el vacío; y la poníamos de nuevo y no se escuchaba al frente, pero estaba allí. Entonces, la de doce cuerdas se mueve por muchos lados y tiene un registro muy particular. Después me compré una eléctrica porque sabía que si me subía al escenario con la acústica de doce cuerdas no iba a sonar nunca. En el disco todas las guitarras eléctricas están tocadas por Rubén, él sí llegó y nos dijo expresamente que quería tocarlas. Era algo de lo que él tenía ganas: llevó su pedalera, los efectos de guitarra, y lo armó todo. Eso ocasionó que algunas veces en las que él estaba tocando no cantaba y más bien se concentraba en desarrollar las ideas en el instrumento; entonces teníamos que designar a alguien más para que cantara y todo lo fuimos descubriendo en el momento. Rubén decía que alguien más cantara

mientras tanto. Por consecuencia, el rol del vocalista empezó a cambiar. Meme hizo muchas guitarras eléctricas. De repente había tres guitarras sonando al mismo tiempo y haciendo cosas diferentes, el ejemplo más claro de ello es "Volver a comenzar", allí estamos todos tocando guitarra, hay unos teclados secuenciados, pero el sonido de la canción está basado en las guitarras.

Meme: Siempre tuve ganas de que pudiéramos grabar un disco como hacemos las presentaciones en vivo. Todos juntos en una cabina de grabación. Digamos que tal vez en *Re* hicimos algo así. También en *Avalancha* y en *Cuatro caminos*, las primeras sesiones. Cuando tocaron los bateristas, nosotros tocamos con ellos en los estudios de Capitol, pero lo único que se registraba eran las baterías y, a veces, algún bajo; todo lo demás, el teclado y las guitarras eran tan sólo referencias. Por eso me nació la inquietud de buscar lo que hacemos en el escenario cuando nos subimos a tocar. Con toda la cuestión de la tecnología se ha perdido el hecho de que el grupo entre a un estudio y... "Un, dos, tres, cuatro, y bien...". Y "¡ay, nos equivocamos, va de nuez...!". El hecho de estar todos en una misma sala, tocando juntos al mismo tiempo, genera un elemento extra que no sucede más que de esa manera. Creo que somos un grupo que tiene esa característica: tocamos en vivo y generamos algo. Discutimos la idea y empezamos a buscar un estudio donde pudiésemos registrar la grabación, una sala donde cupiéramos, porque la sala también puede funcionar como un instrumento, tiene ciertas características acústicas que suman y determinan cuál va a ser la cualidad del sonido. Y encontramos este estudio y decidimos invertir parte del presupuesto. Porque muchas veces la grabaciones de batería se hacen en un buen estudio por uno o dos días y se acabó. Y todo lo demás puede hacerse en cualquier estudio casero: las voces, guitarras, bajo, todo se puede producir allí.

Pero la idea era entrar al estudio y tratar de registrarlo todo allí: el piano, el teclado, la guitarra, las voces. Elegimos el Sunset Sound por donde han pasado los Rolling Stones, Brian Wilson, los Doors. El sólo estar allí te da algo, algo ya sucede. Y fue bien padre porque trabajó cada quien con su instrumento. Como si estuviéramos aquí en nuestro ensayo montando las canciones, pero ya grabando. Rubén hizo voces y guitarras al mismo tiempo. Después, obvio, se corrigió lo que tenía que corregirse y se hizo aquello que no pudo hacerse en el momento. Partimos de la idea de que el disco había surgido naturalmente, con guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería. No fue un disco como *Revés*, de laboratorio, en el que cada quien hizo sus detallitos. Sólo que hacer un disco así, en un estudio como Sunset Sound, es costoso, siempre lo ha sido, y hoy en día necesitas de un buen presupuesto para hacerlo así. Nosotros tuvimos la suerte de tenerlo y decidimos gastar una buena parte del mismo en el registro del disco.

Me parece que en *Sino* hay todavía mayores libertades que en *Cuatro caminos*, es decir, hay una canción de siete minutos, todos cantan, hay dos canciones que están unidas como si fuesen una sola, etcétera.

Rubén: Sí, es más aventurado en ese sentido, también en el sentido de que ya no hay influencia de lo tradicional. En realidad, ya habíamos hecho algo de eso anteriormente. Por ejemplo en *Re* tenemos canciones que están divididas. Personalmente, cuando escuché el disco de Babasónicos, *Anoche*, me impresionó mucho. En diferentes momentos he tenido la intención de desafiar la estructura clásica de una canción, la de verso-verso-coro. Cuando escuché a Babasónicos, pensé en hacer algo similar, y quería hacerlo en todo el

disco. Quería que deconstruyéramos todas las canciones, que las cortáramos todas, las revolviéramos y armáramos un chorizo todo raro. De alguna forma quedó así, en algunas canciones. Otras que no quedaron en el disco también tenían ese concepto. De hecho, quedó fuera una que ni siquiera grabamos, aunque nos quedamos con parte de ese collage; y otra que sí grabamos pero que no entró al disco. Son dos canciones unidas, existía ese rollo. Lo de cantar todos también estaba desde *YoSoy*. Siempre me pasó que los grupos que me gustaban de pronto me aburrían. Nunca he podido seguir a un grupo por más de dos o tres discos, me aburren. Y creo que el principal elemento que me aburre es el vocalista. Para mí, siempre ha sido interesante que haya diferentes vocalistas. Y, en cuanto a la libertad, en *Revés* sí cumplimos con la intención de decir: "soy libre y hago lo que me dé la gana". Pero a estas alturas eso ya no existe porque de todas maneras lo vamos a hacer, ya no tenemos la necesidad de probarnos ante nadie. En *Sino* fue simplemente tocar ese 4/4 y gozarlo.

¿Por qué después de una experiencia con cuatro productores, deciden trabajar de nuevo con Santaolalla?

Joselo: En cada disco de los que Gustavo ha trabajado, lo ha hecho de manera distinta. En el primero fue productor, el que decía como se tienen que hacer las cosas; no sé si productor-dictador sería una expresión muy fuerte, pero era lo que entonces necesitábamos. Éramos un grupo nuevo, no sabíamos entrar al estudio, había cosas que queríamos hacer pero no sabíamos cómo. No sé si hubo un enfrentamiento real como el que sí se dio en *Re*. En éste fue decirle "vamos a trabajar contigo, queremos hacerlo, pero ten en cuenta que queremos llegar a esto y esto, y no nos digas que no, déjanos intentar". Cada vez sabíamos más lo que queríamos hacer y cómo

sonar. *Revés* ya lo grabamos nosotros y cuando Gustavo lo oyó, dijo: "ya está". Y era como que nosotros ya estábamos produciendo. Acerca de *YoSoy* nos dijo que estaría bueno grabarlo en otro lado. En *Cuatro caminos* se dio la necesidad de probar que no se hiciera con Gustavo. Con *Sino*, una parte del grupo dijo que sí quería seguir trabajando con Gustavo y otra parte dijo que no. Finalmente coincidimos en que lo que nos gustaba de su trabajo era su visión externa, porque él es una persona que nos conoce muy bien, sabe cómo somos y cuales son nuestros alcances. Y la verdad, me gustó mucho este acercamiento con él. Teníamos una cantidad de canciones que yo sentía que ya estaban y que con ellas podíamos hacer un buen disco, pero cuando Gustavo escuchó el demo, dijo que teníamos que seguir trabajando. Y nos pidió que si teníamos más canciones que las incluyéramos, que el disco podía crecer y que aún le faltaba trabajo. Ese simple comentario se me hizo muy valioso: alguien, como el entrenador de un equipo, me decía que podía dar más.

Entonces puede decirse que fue un asesor del proyecto.
Joselo: A Gustavo le dijimos que queríamos que preprodujera. Nos juntamos con él como una semana antes de entrar al estudio y nos pusimos a trabajar. Mientras ensayaba Víctor Indrizzo, Gustavo estuvo allí diciendo "tienes que revisar lo que haces porque te estás cayendo de tiempo", "oye, ¿por qué no aquí intentas esto otro?". Iba con cada uno de nosotros y nos aconsejaba. Finalmente nos dijo que lo veía bien, que se iba con Bajofondo… y sus películas… y sus Óscares (risas)… Nos dijo que estaba feliz de hacer el disco con nosotros, pero que fuéramos nosotros quienes le dijéramos cómo trabajar.

Así como en Café Tacvba se ha democratizado el micrófono, también se han abierto los roles para ustedes en cuanto a los instrumentos. ¿Qué les ha dejado el que cada uno eche mano de distintos instrumentos?

Rubén: A mí me parece que dependiendo del instrumento que utilices para expresarte llegas a ciertos resultados. En lo personal, ha sido muy interesante experimentar con la guitarra y tratar de expresarme a través de ella. Para mí es muy divertido, es un espacio muy creativo que me deja descansar de toda la otra parte que hago para el grupo. De alguna forma es un intento de acercarme a los demás. De pronto sucede que te catalogas: tú eres el vocalista, que es como decir: "tú no eres músico, eres vocalista". Romper esos esquemas siempre ha sido importante para Café Tacvba. Que no esté escrito todo con letras de oro: Fulano es el tecladista y Mengano el guitarrista y otro es el vocalista. En Tacvba importa que los roles se puedan mover. Puesto que también está la otra parte de la comodidad, de decir "sí, soy el vocalista". Cosa que yo disfruto mucho porque cuando me subo a cantar, me pierdo, me voy, y no tengo que estar pensando que si lo que voy a hacer me va a salir, me vale madres. En cambio, cuando estoy tocando la guitarra sí estoy pensando. Disfruto mucho el nerviosismo, la excitación, el misterio que significa para mí enfrentarme al público tocando la guitarra. Y eso me trae una energía que me gusta mucho, aunque por otro lado pierdo otra energía también muy importante que es la de simplemente perderme en la música.

En *Sino*, a diferencia de los discos anteriores, desaparecen los créditos de autoría de las canciones y se firman en conjunto. ¿Por qué esa decisión?

Rubén: No sé por qué. Porque ante la editorial sí están firmadas por cada uno de los compositores.
Joselo: Queríamos que fuera un disco que no tuviera mucha letra. Cuando se empezó a hablar del diseño, del arte, había una tendencia por decir que tuviera el mínimo de información, no poner las letras de las canciones, no poner la autoría, sólo los créditos básicos. Al final fue eso. Pero nosotros tenemos bien claro quién escribió cual y también la editora lo sabe. La segunda edición, creo, tiene las letras por allí y también los créditos de autoría.

¿Cuáles canciones son de cada quien?
Rubén: "El outsider", "De acuerdo" y…
Quique: "Y es que…", "Seguir siendo" y "Gracias".
Joselo: Escribí "Cierto o falso". Una parte de "Volver a comenzar", que es la parte que canto. "Agua", "Tengo todo" y ya.
Meme: Están "Esta vez", "Quiero ver", "53100", la música, porque la letra es de Joselo; "Volver a comenzar", la música también y "Vámonos". Yo canto ésa. Canto también "53100" y, en "Quiero ver", hacemos una dupla Rubén y yo.

"Volver a comenzar" es una de las canciones más largas de Café Tacvba que, como ustedes dicen, está hecha de varias partes. ¿Cómo se elaboró?
Joselo: Entre las cosas que platicamos en esas primeras juntas en las que oíamos canciones, decíamos que sería buenísimo hacer un disco ligado, en el que algunas canciones fueran puentes para poder llegar a otras. Pero no pasó. Meme llegó con estas partes separadas y dijo que las quería unir, pero que quería que cada quien trabajara en una de ellas. A Rubén le dio una armonía, a mí otra y a Quique también.

Llegamos con nuestras partes, menos Quique que dijo que no se le ocurría nada. Y al final quedó como está, cada quien puso su letra, no hubo planteamiento previo, era ver a dónde llegaba cada quien. Y funcionó.

Meme: Yo tenía unas ideas para el disco pero no había logrado concretar ninguna, no obstante me atraían las partes que tenía. Un día llegué al ensayo y dije que tenía la inquietud de grabarles a cada uno de los otros tres una parte musical para que ellos le pusieran letra. Ya tenía más o menos la idea de cómo podría juntar dichas partes. Llegó cada quien con su *walkman* y yo les toqué la parte en la guitarra, se las tararé y cada quien se la llevó para trabajar en ella. Días después cada uno llegó con lo hecho: a Rubén le tocó la primera, a Joselo la que canta él y a Quique le tocó la que se quedó con puro "Uuuuuu", porque al final no le pudo entrar y se quedó así, por *default*. Pero también funciona porque queda como una parte instrumental y él dijo que así le gustaba.

¿Quién la bautizó?, ¿por qué acabó llamándose así?

Meme: Curiosamente la letra de Rubén coincidía con la de Joselo, lo que decía cada parte, pero una frase resumía la canción: el trabajo de hacerla era "Volver a comenzar". Porque como hicimos las cosas fue como volver a comenzar. Es decir, nunca las habíamos hecho así y entonces estábamos como grupo volviendo a comenzar con un arreglo.



Gafete de la presentación del disco *Sino* en el Palacio de los Deportes, 2007.

¿Quién es "El outsider"?

Rubén: Se supone que soy yo. Fue una letra que escribí de corazón. O más bien, "El outsider" es el que yo quisiera ser. Tengo mucho de eso: me rebelo ante lo que se me impone. No tengo otra opción, así funciona mi mente.

¿De qué habla "De acuerdo"?

Rubén: Traté de hablar de dos cosas: de la tolerancia que debería generarse entre personas que no están de acuerdo, y también habla acerca de la identificación, sobre cómo nos creemos roles impuestos por la sociedad. Por ejemplo ponerse camisetas: "Yo le voy al América", "yo le voy a las Chivas", "ay, chinga a tu madre". Me caga eso. Y quería hablar de ello, de esas dos cosas. De la tolerancia y de la identificación que me parece un mecanismo mental erróneo.

¿Quién compuso "53100", y de qué trata?

Joselo: Es música de Meme y letra mía. Cuando él llegó con esta canción, tenía una armonía y una melodía propuesta pero sin letra, o creo que tenía una letra que a él no le gustaba mucho. Entonces dijo que si a alguien se le ocurría algo, que propusiera. Decía que era una canción muy influida por toda la onda progresiva. A mí me recordaba mucho a Axis, el grupo que estaba muy influido por Yes y por Rush, hasta hacían *covers* de ellos. Y la canción me sonó muy Satélite de esa época. Y llegué con la propuesta de plantear un día de un joven en Satélite en los ochenta, conté que se suben al coche y están dando vueltas por los circuitos de Satélite, que era lo clásico. Comprabas unas cervezas e ibas escuchando casetes de rock y buscando fiesta. No sé si sea algo que se hace en todos lados o no, pero en Satélite se hacía mucho. Y la canción habla de eso. En un principio le puse "Circuitos", y ya cuando llegué al ensayo y empezamos a cantarla, Meme llegó con la idea del "53100", que es el código postal de Satélite. Hace referencia al *2112* de Rush y también de aquel disco de Yes, *90125*. Quedaba perfecto porque tenía relación con Axis, Rush, Yes y Satélite.

¿Qué idea hay detrás de "Gracias"?

Quique: La idea es agradecer a las personas que permiten que haya democracia en nuestro país, que no son muchas. Obviamente se trata de una canción irónica. Creo en esos valores, en todos los que están enumerados allí. Me parecía divertido hacer una canción que pudiera sonar a protesta o a solidaridad, o a revolución, a uno de estos valores que están tan devaluados. La compuse en 2006. No deja de ser una canción triste, sobre algo que no hemos tenido en este país.

Hay en la canción un solo de batería que resulta extraño por estar ubicado donde está. ¿Por qué incluirlo en la canción?
Rubén: Es como un chiste interno. Tenemos guardada una broma para hacerla algún momento en vivo. Como antes tocábamos con caja de ritmos y secuenciadores, nos gustaría un día hacer un solo de caja de ritmos en vivo. Que las luces apunten a la RX17 y que se escuche un solo de caja de ritmos. Y ésta fue la contraparte. Nos dijimos "vamos a meter un solo de batería", que es lo más estúpido, lo más obvio que hay. En algún momento fue increíble. Creo que hay referencias. Meme fue muy fan de Rush… En lo personal, solos de batería, pues el de Peter Criss de Kiss. Había referencias, pero fue hacer lo más absurdo. Aparte fue ejecutado por Víctor, que es un gran baterista.

Quique había cantado otras canciones, pero ninguna se había convertido en *hit* como "Y es que…"
Quique: Había cantado en "Madrugal", bueno allí somos los cuatro. También en "Esperando" de *YoSoy*. En mis canciones no me tocaba pasar adelante y cantar. Ni era mi intención cuando traje esa canción al ensayo, pero en el demo, todos mis compañeros se sorprendieron de la voz. "¿A quién invitaste a cantar?", me preguntaron. Yo exageré la voz y así quedó. Me hace admirar a cualquier persona que se suba con un micrófono como punta de lanza de cualquier grupo. Me gusta cantar, no creo que lo haga tan bien, pero hacer coros y cantar mis propias canciones me ha dado confianza y lo disfruto. Aunque es difícil tocar el bajo al mismo tiempo que cantar. Creo que ésa es una de las cosas por las que decidí no ser un cantante.

En *Sino* Rubén es "Ixaya Matatzin Tléyotl (con fecha de caducidad)". ¿Qué hay con esto?

Rubén: Antes tenía un nombre en cada disco y después me lo empecé a cambiar en tiempos más cortos y sin contar necesariamente con un disco nuevo. Y en *Sino* pensé: quiero tener muchos nombres, que se sucedan rápido, rápido, rápido y ya, se acabó. Ya no quiero estar pensando. Antes me divertía, decía: ¿cómo me voy a llamar en el próximo disco? Y ahora me vale madre. Es náhuatl. Le pedí a mis amigos de MySpace que me mandaran propuestas, porque ya no quería buscar nada y lo armé de un par que me mandaron. Dije: "me gustaría un nombre mexicano". Alguien me dijo que por qué no me ponía Ixaya, otro que Tléylotl y así lo armé. Significa: "abre tus ojos venadito corazón de fuego".

¿Qué quieren comunicar con el diseño de la portada y el arte en general del disco?

Quique: El arte tiene que ver con el nombre del disco: *Sino*, que es el destino, que es el "sí" y el "no". Fue un nombre que yo propuse, el que se llamara así el disco, porque estábamos decidiendo qué canciones sí y qué canciones no iban a entrar. Recuerdo el momento en que surgió eso, lo solemos hacer seguido: poner nombres de las canciones con papelitos sobre una mesa y decidir. Ésta sí, ésta no. Si entra ésta, entonces ésta otra también. Sí, no, sí, no. Bueno, sí-no, sino, es el destino. Y una vez que decidimos que el disco se llamaría así, Rubén cambió parte de sus letras para que hiciera sentido con tal nombre. Está el prefijo de sinoidal, que son las ondas con esa forma en la portada. Y decidimos que el arte tenía que ser en blanco y negro, los opuestos radicales. Rubén sugirió una ilustración, la del interior, él mismo la realizó. Es una interpretación del concepto del destino, de la

contraposición de estos valores. Y decidimos que esto podía tener un juego óptico. Es así como le propuse a mis compañeros que el arte tuviera también impreso en la carátula las ondas sinoidales y, escondido en esta referencia al arte op de Bridget Riley, está el logotipo de *Sino*.

¿Qué tanto complicó el asunto la impresión?

Quique: Se complicó porque cualquier cosa que se salga del estándar de la caja de un CD normal va a ser un problema. Y esto ha sido una constante en los discos de Café Tacvba. El primer disco que tuvo esta propuesta fue *Re*, que en su primera edición, que creo que fue de 50,000 ejemplares, era una caja de cartón con una tinta que imprimía un patrón de un barniz muy sutil. Y sí, siempre ha sido complicado salirse de los estándares. Pero la compañía lo apoyó, en parte porque es un objeto valioso para la persona que se acerca a comprar un disco. No sé si tuvo alguna repercusión en el costo, creo que no fue así. Aunque lo complicó el que en el segundo tiraje se incluyera la foto y el nombre de Café Tacvba en un pegote exterior, para que se supiera quien era. Y en otra edición, la que incluye algunos videos, tiene el mismo arte del original pero en ésta lo blanco se hizo negro y viceversa. Es un arte negativo.

ANTES ME DIVERTÍA, DECÍA: ¿CÓMO ME VOY A LLAMAR EN EL PRÓXIMO DISCO? Y AHORA ME VALE MADRE.

¿Creen que *Sino* es un disco cuyo impacto fue el esperado? En otras palabras, ¿es un disco que los seguidores del grupo han podido asimilar con facilidad?

Rubén: Pienso que, por un lado, por el proceso que llevamos, si hubiéramos sacado otro disco instrumental o un disco influido por China, por la propia inercia que llevamos, hubiera abierto un espacio. Por otro lado, es uno de nuestros discos más fáciles, no tiene mayor complicación, las canciones las agarras a la primera. Aquí tenemos todos puestos la guitarra y "vamos a tocar". El rock es como el pop de antes. Antes el rock era diferente, pienso, porque no toda la gente tenía la información para poder comprender a un grupo del género. Ahora sí. Vivimos a ritmo de rock y de pop y todo mundo tiene esa información, todo mundo entiende una guitarra rockera, distorsionada. No tiene mayor complicación.

¿De cuáles canciones se hicieron videos?

Quique: De "Volver a comenzar". Es un video que dirigió Ángel Flores, junto con Air-El y Osvaldo Benavides. Se hacen llamar "Los tres compadres", algo así. Como es una canción de siete minutos, tiene varios segmentos. Y una de las propuestas que trabajamos junto con Rubén, que es quien siempre se involucra con los directores, fue hacer de cada uno de nosotros unos personajes. La única ocasión en que lo habíamos hecho fue en "Rarotonga", nuestro segundo video y del cual quedamos medio ciscados. En el caso de "Rarotonga", interpretar personajes que eran medio graciosos, puede llegar a desvirtuar. Se intentó hacer un acercamiento lúdico a la canción pero creo que no estuvo bien resuelto. Habíamos evitado hacerlo de nuevo. Pero ahora, aunque también hay un acercamiento lúdico, por lo menos en un segmento en el que Joselo aparece como un hip hopero y Meme como su mayordomo, creo que todo está muy bien resuelto. A mí me eligieron como el personaje central. Es un fulano que está en un club nocturno ligando y tiene una especie de colapso, no se sabe

de qué tipo. Empieza a tener visiones sobre un niño y se puede interpretar que es él mismo en otro momento de su vida. Yo tuve que actuarlo todo. Al personaje lo llevan a urgencias, al quirófano, porque está perdiendo la vida. Se encuentra a varios personajes que son él mismo deformado. Llega después a un lugar que es un bosque, podemos pensar que es un espacio en otro plano de esta realidad, en donde se encuentra con un niño que es él mismo. Es una de las cosas más difíciles que he tenido que hacer para el grupo (risas). Pero es curioso, me gustó.
Meme: También se hizo "Y es que...", que es la canción que canta Quique, con todo lo que habíamos hecho de la gira. También hicimos un video con Rogelio Zikander, el de "Quiero ver". ¡Ah!, y antes de eso fue "Vámonos", con un director argentino, lo hicimos en Monterrey.

¿Quién dirigió el video de "Esta vez"?
Meme: Ernesto Contreras, quien hizo el documental sobre nosotros y ya, a esa altura, habíamos hecho nuestra primera visita a Japón. Y Rubén propuso que él dirigiera el video.

El video de "Y es que…" consiste de un collage de grabaciones en concierto, ¿cierto?
Quique: Son grabaciones de varios conciertos, de hecho. Lo hizo Gabo, la persona que nos acompañó durante un periodo haciendo algunos visuales y controlándolos en una de las giras. Editó parte del material que constantemente Juan de Dios Balbi nos toma y de allí salió.

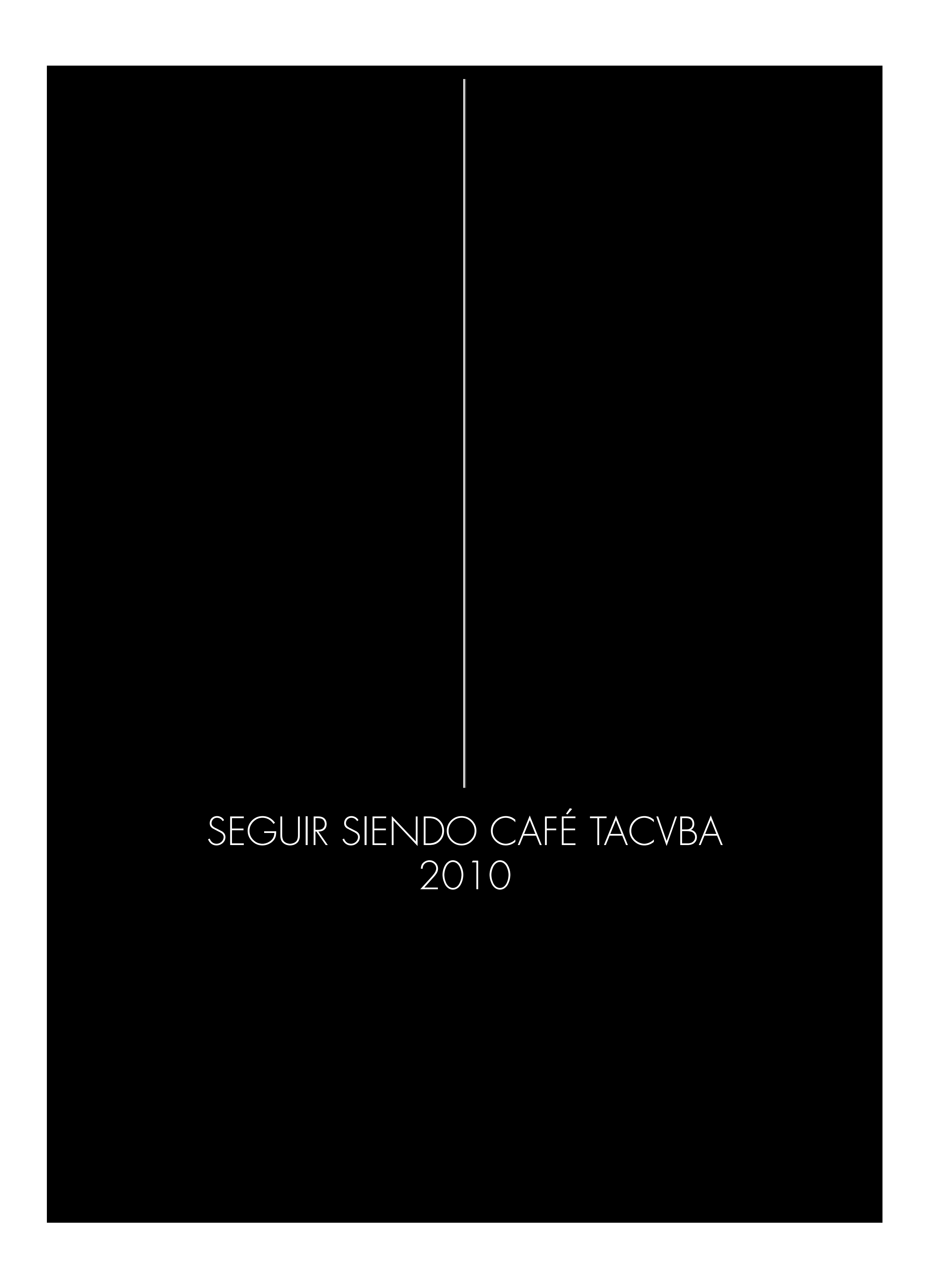
¿Y "De acuerdo"?

Quique: Cuando se hizo realidad la invitación al festival al que fuimos a Japón en 2007, Rubén trajo una inquietud a la mesa: documentar el momento. Pocas veces tenemos oportunidad de ir a un país tan lejano geográficamente, tan distinto en la cuestión del idioma y decidimos documentar el hecho a ver qué pasaba. Se contactó a Ernesto Contreras, coincidió que estaba en el Festival de Cine de Japón y se armó un equipo que nos acompañó. Esa idea después fue creciendo porque originalmente era hacer un corto o algo que nos ayudara a complementar tal vez una siguiente visita a Japón, o que fuera un antecedente para alguna otra cosa. Pero fue un antecedente para el proyecto que surgió después. Y, como parte de esto que podía crecer, y como un ejercicio de Ernesto, junto con José Manuel Cravioto, se hizo una edición de unos cuatro o cinco minutos de lo que podría ser el documental, además de la edición del video de "De acuerdo". Allí salimos nosotros en Japón, en lugares típicamente japoneses como el cruce de Shibuya donde todo el mundo parece hormiga, y que ha aparecido en muchas películas; o en el metro, o en el concierto donde los japoneses están bailando y cantando canciones que no entienden ni conocen. Y creo que está muy bueno.

¿Cómo es el asunto de los instrumentos del grupo, luego de tantos años de adquisiciones? ¿Son estos instrumentos colectivos, son de cada quien, cómo es la cosa?

Meme: En un inicio todo era de todos. Y no que no lo queramos así, pero llega un momento en el que cada uno piensa comprar algo que a otro no le interesa para nada, porque no va a sacarle provecho. Nosotros no somos extremos en la compra de instrumentos. Cada quien tiene sus tres, cuatro guitarras. Joselo, siendo guitarrista, no es alguien que esté buscando encontrar una satisfacción en distintos

instrumentos, él lo hace más bien en la composición, en tocar, en la simpleza, así lo veo. Tiene sus guitarras que le son cómodas y que le aguantan el trajín. Nada que tenga que ser una Fender de tal o cual año. Claro que le gustan cómo suenan, pero él va por otro lado. La que está usando ahora es una Stratocaster, Fender; tiene una blanca y una que es sunburst, que va de café a color madera. El modelo de Joselo es la Stratocaster eléctrica. Las primeras Takamine acústicas que compramos eran del grupo. Ahora, si Quique quiere un bajo, se lo compra él; si yo quiero un teclado, me lo compro yo, y cada quien tiene lo suyo. Quique está tocando ahora con dos bajos, un Rickenbaker y un Gretsch White Falcon. Y el contrabajo. Ése lo compramos cuando grabamos *Re*, fuimos por él Gustavo, Aníbal y nosotros cuatro. Estábamos en Los Ángeles y fuimos con un tipo que se apellida Carruthers, a él se le compró. Era un contrabajo que tocaba un músico bien famoso, Leland Sklar, un tipo de barba muy larga; el case que nos vendieron en ese momento era de él, uno que había desechado y trae su nombre. Recuerdo que todos íbamos muy emocionados. "¡Quique se va a comprar un contrabajo!". Hoy en día eso ha cambiado. Si llego con un instrumento nuevo, probablemente ni lo notan. Bueno, a Quique y a mí nos entusiasma más todo lo que son instrumentos, los pedales, y siempre estamos al pendiente. Yo también tengo guitarras: una Gretsch, una guitarra clásica, digamos la de George Harrison de esta época. Tengo también una guitarra de doce cuerdas, tengo una Casino, una Epiphone y una Rickenbaker de doce cuerdas.


SEGUIR SIENDO CAFÉ TACVBA
2010

SOMOS UNA BANDA A LA QUE GENERALMENTE NO LE GUSTABA QUE ENTRARAN A NUESTRA INTIMIDAD Y SIEMPRE ESTÁBAMOS MÁS BIEN PROTEGIÉNDOLA.

¿Cómo se hizo la pesquisa del metraje para ilustrar ***Seguir Siendo*****?**

Joselo: Desde hace varios años, en una gira que hicimos, la gente de MTV nos dio unas cámaras digitales; creo que todavía eran de casete, no recuerdo qué formato utilizaban. Y Balbi se dedicaba a estar grabando todo, sin orden. Era grabar y grabar y estar en ciertos lugares. Esto se hizo para un programa especial que sacó MTV cuando tenían que ver con lo que hacían los grupos musicales como nosotros. Hicieron un programa especial y utilizaron lo que ellos necesitaban y nos dejaron las cámaras. Fue una especie de intercambio. Balbi siguió haciendo este tipo de cosas y a veces pasaba la cámara a alguno de nosotros y las imágenes se iban recolectando. Pero siempre estaba el asunto de decir: "¿quién va a ver todo eso algún día?". Y resultó que, cuando Ernesto Contreras y José Manuel Cravioto estaban haciendo un documental de la banda, y que tenía mucho que ver tanto con la gira que estábamos haciendo de *Sino* como con la historia del grupo, Balbi les dijo que allí había casetes y mucho material grabado. También Meme grabó algunas cosas de cuando estábamos trabajando en *Sino*. Grabó cuando Gustavo Santaolalla hizo lo de los papelitos. Había varias cosas

que nosotros pensábamos que nunca se iban a ver. Y ellos pusieron a alguien, creo que al hermano de Cravioto, a ver todos los casetes, a revisarlos, clasificarlos y ver dónde había algo interesante. Debe haber sido un trabajo titánico porque eran un montón de casetes de años y de giras. Y ése fue un trabajo más bien de ellos, de Cravioto y Contreras. Y como yo siempre lo he dicho, realmente es su película. He recibido felicitaciones por el documental y digo: "no, pues yo qué. Yo no hice nada. Nada más dejar que estuvieran ellos allí".

¿Cómo se reunieron las imágenes en foto fija del documental?

Quique: No estuve involucrado más que en el diseño del póster y de todos los materiales, del arte. Y también de los créditos. Si mal no recuerdo fue entre Cravioto y Tonatiuh, el fotógrafo. Ellos recopilaron mucho de la foto fija, muchas de éstas son de Emmanuel, que en ese momento comenzó a involucrarse con la fotografía y nuestros procesos gráficos, y documentó una buena parte de todo ese segmento de lo que hicimos. Hay unas fotos increíbles. Algunas también están incluidas en el DVD y el CD. Y me gusta cómo está integrado con toda la documentación.

Rubén: Un tiempo coleccioné algunos materiales gráficos de presentaciones, festivales; algunas revistas, publicaciones, cosas así, pero de repente ya fue demasiado y dejé de coleccionar. Ahora otra vez lo retomo, ya no con aquel entusiasmo porque queremos hacer un *update* con la intención de que sirva para el libro gráfico en el que trabajo. También en otra época me había comprado una cámara y me creía fotógrafo. Y de repente también me dije que dejaría de tomar

fotos, porque nada más quería estar detrás de la cámara. Ya dejé ese trabajo para los verdaderos fotógrafos que lo hacen chingón.

¿Qué significó el viaje a Japón y el registro de una experiencia que resulta muy nueva y exótica para el grupo?

Joselo: La idea surgió de Rubén. Cuando supimos que íbamos a Japón, él comentó a la banda que le gustaría que hubiera un registro, que se documentara y que no quedara en el aire como muchas otras cosas que hemos hecho y que por no tener un registro sólo nosotros sabemos lo que sucedió. Somos una banda a la que generalmente no le gustaba que entraran a nuestra intimidad y siempre estábamos más bien protegiéndola. El hecho de que Rubén lo propusiera, que en otras ocasiones había dicho que no quería cámaras, para mí fue un signo de que algo diferente estaba pasando. Y yo dije, bueno, vamos a hacerlo. A la distancia me he dado cuenta de que fue una buena decisión porque la gente habla de que hemos ido a Japón. A partir del documental, hay mucha gente que cree conocernos y, cuando lo ve, se sorprenden. Alguien me decía que sabía lo que causábamos en México, pero no lo que causábamos en Venezuela o en Colombia o con los japoneses. El documental sirvió para eso, para demostrar algo que nosotros vivimos, pero que nadie más había tenido oportunidad de ver.

Meme: Yo creo que también queda muy patente en el documental que Japón fue un momento muy importante para ese periodo. En cuanto a la visita, jamás pensé en la posibilidad de ir a Japón, haciendo lo que me gusta hacer. Fue una experiencia muy interesante, sobre todo porque me di cuenta de que somos una cultura bien diferente. Conocí mucho de la ciudad, de Tokio, en esa visita. Estuvimos también en Fukuoka.

Una imagen que a mí se me quedó: Estábamos afuera de una especie de Super-7 y de repente pasó un indigente caminando. Yo estaba esperando afuera a que salieran mis compañeros. Y el indigente empezó a meter la mano en la basura, en los botes que lo tenían todo separado: orgánica, inorgánica, plástico, vidrio. Sacó una botella de plástico. Y yo me preguntaba qué iba a hacer. La abrió, orinó allí, la tapó y volvió a echarla en el bote. Los japoneses tienen una cuestión de honorabilidad y de respeto a sus valores.

Un día olvidé algo en una cabina telefónica. Estuvimos unos días y nos hospedamos con un amiga que conocimos allí, que es méxico-japonesa, y que vivía entonces en Tokio. Horas después, me dijo que fuera a buscar lo que había olvidado. "Aquí no se roban las cosas". No existe el robo de cosas porque tiene que ver con el concepto de que si no es tuyo, le pertenece a alguien más. Y yo dije, no puede ser… Y dicho y hecho, fui y allí estaba. Por cierto, cuando llegamos a su casa, había una bicicleta, muy bonita, pero estaba toda oxidada. Le pregunté si era suya, que si no la usaba, y me dijo que no. "Hace un año alguien la dejó allí y no ha venido por ella".

Quique: Recuerdo que mucho antes yo siempre había sentido una fascinación por Japón: su cultura, el manga, el animé, el arte contemporáneo y el arte clásico también. Y la comida, que es el lugar común. En varias ocasiones, se daba la oportunidad de viajar con algún grupo de amigos o con algún pretexto, pero sentía que si iba a visitar Japón sería gracias a la música de Café Tacvba. Eso era como una especie de reto o de compromiso hacia mí mismo. Desde el primer momento en que existió la ligera posibilidad de ir, gracias a la invitación de este festival, me dije: claro, vamos a hacer todo lo posible para estar allí. Hay muchos documentos y reseñas de cuando uno llega a Japón. La diferencia de horario, el choque cultural, las

imágenes de su aparente caos urbano, de la tecnología contra la cultura japonesa; y eso es lo mismo en una guía de turistas o en películas como *Lost In Translation*, lo que sea. Y si bien se acercan todas ellas a la realidad, estar allí es una experiencia que no hay forma de plasmar. El documental se acerca a muchas de las cosas que nos tomaron por sorpresa, empezando por saludar a la princesa Hitachi, y que ella salude y felicite en español, eso es inolvidable. Y bueno, también tener el protocolo. No sé si se explica en el documental. El protocolo era: nadie puede estar en medio del pasillo, todos tienen que estar pegados a la pared y, cuando ella pasa, hay que hacer una reverencia. Y ella se acerca, me da la mano y allí me habla en español. No veo a un grupo de nuestras características yendo a otro país y participando en un evento como ése, o teniendo que cubrir algún protocolo similar. No sé acá en México qué sería. ¿Ponerse un sombrero de charro? Me encantó estar en Tokio y en Fukuoka. Aunque, si mal no recuerdo, sólo está documentado Tokio. A medida que vamos creciendo o envejeciendo, depende el punto de vista que tengas de ello, cada vez hay menos lugares en donde uno puede sentir que es algo nuevo lo que se presenta; digamos que nuestro público está muy establecido y ya tiene muchas referencias sobre quiénes somos y qué discos les gustan, qué canciones y qué periodos de Café Tacvba. Pero allí sí fue una hoja en blanco y descubrir quién era. O sea, estar en una calle en Ginza, bajando del metro, y que un japonés se acercara y nos dijera, "¡ustedes son Café Tacvba!", no lo esperas. Y una vez que lo piensas, como la idea de globalización, a estas alturas de la historia puede tener sentido.

¿Algún momento favorito en el documental?

Rubén: Me gustó muchísimo un momento que no quedó en el documental. Fue como de estos lados B, creo que así les llamó Ernesto Contreras, que se subieron a la página. Porque precisamente cuando estuvimos preparando esa entrevista, Ernesto iba a la casa de mis papás donde tengo guardados todos mis objetos. Yo fui antes para arreglar las cosas y ver qué les iba a mostrar. Y me encontré con algo muy bonito. Era un recado de la que fue mi novia en esa época que decía: "vas a triunfar en la música". Y ese momento me encantó como quedó registrado.
Meme: Tiene muchas cosas, pero sobre todo un estupendo arranque. El arranque te relaja y te prepara el documental. La primera escena es cuando estamos en la televisión con Paco Stanley y en ese momento ya estás sintiendo lo que es el grupo. Es decir, cuatro nerds a quienes les gustan, más menos, cuestiones gráficas, cuestiones electrónicas, literarias, visuales y, obvio, musicales. Y estamos frente a un tipo que es un astro de la conducción que nos hace como quiere. Pero empezamos a tocar y pasa algo. Y eso es lo que vuelve a suceder cuando después de un descanso me junto con el grupo. ¿Por qué sucede? No lo sé pero vuelve a suceder.

Ése de Paco Stanley fue un momento incómodo para el grupo, me parece, ¿quién decidió que estuviera en el documental?
Meme: Ellos mismos, Contreras y Cravioto. De hecho, no nos lo esperábamos. La primera vez que nos mostraron un corte, lo vimos y nos reímos.

Hay una secuencia en la que Rubén muestra muchos gorros que usó, zapatos, etcétera. Muchas cosas que parecen ser

conservadas con cierto fetichismo por haberse utilizado en algún momento del grupo. ¿Pueden hablar de ello?
Rubén: Son los vestuarios que he tenido a través del tiempo y sí, los conservo. No he querido tirarlos todos. Pienso que en algún momento pueden servir. Ya he dicho que los subastaré para juntar dinero para alguna causa como lo de Wirikuta, ¿sabes? Y no es que vaya a sacar mucho dinero, pero sé que allí están y que servirán de algo.

Hay un momento memorable en el documental cuando, en la gira que hicieron con Beck, de pronto Rubén y él están bailando un vals sobre el escenario. ¿Cómo se dio ese momento?
Rubén: Muy raro porque Beck es una persona de un trato algo extraño. Y de alguna forma pasa lo mismo conmigo, o con nosotros, no es que seamos tan fáciles o tan accesibles. En ningún mal sentido, sólo somos algo reservados. Durante toda la gira nos saludábamos y había buena onda. Y de pronto acordamos hacer algo juntos y lo preparamos, pero incluso se preparó a distancia, él no estuvo presente. Y ya estando allí se le ocurrió bailar. Y yo, "pues bailemos".

Durante el metraje de la coreografía que hacen en la canción de Los Tres, ¿quién capturaba esas imágenes? ¿Cómo surgió la idea de montarla?
Quique: No me acuerdo cómo surgió esa idea, no recuerdo si fui yo quien propuso "¿y por qué no hacemos una coreografía, de lo que sea, por qué no bailamos?". Y los demás dijeron: "perfecto, vamos a conseguir un coreógrafo". Y yo dije: "no, que sea mi hermana, creo que ella tiene la capacidad de inventar algo". Porque la canción tiene

una base de música disco, y ella de alguna manera pertenece a la generación que bailó disco. Y todos estuvieron de acuerdo. Hablé con mi hermana y no me creía. Me dijo: "estás loco". Y yo le dije "es en serio". Y bueno, dijo: "llego de trabajar a tal hora, déjame ver qué podemos inventar". Nos juntamos al día siguiente y me enseñó los pasos. En realidad, quien documentó eso fue Rubén. Puso una cámara para que pudiéramos recordar los pasos. Y el baile, cuando lo hicimos por primera vez frente al equipo de filmación, nos dimos cuenta de que era un éxito. Ha ido evolucionando, hemos ido adaptando y mejorando algunos pasos. Disfrutamos mucho ese momento y la gente también lo disfruta. Ver a estos señores bailando entre *hustle* y *The Full Monty* (risas).

¿Cómo es su relación con Contreras y Cravioto? A partir del documental, ¿cambió en algo?

Joselo: A Ernesto Contreras ya lo conocía. Yo escribí un guión a principio del dos mil, dos mil uno. Tuvimos un año sabático y me puse a escribir ese guión. Lo terminé y había gente que me decía que por qué no se la daba a tal y cual. Y se lo di a la productora donde estaban los hermanos Cuarón. Carlos Cuarón me dijo que lo había leído por puro morbo, para ver qué escribía un rockero. Y le gustó. Dijo que tenía cosas interesantes, que debería trabajarlo y que había un director que tenía mi onda. Ya ahora no tendría caso sacarlo porque tiene mucho que ver con *Lost*, la serie. Es sobre un avión que se va a estrellar y una persona que está viviendo algo dentro de este mundo y no se sabe qué es lo que está pasando. *Miedo a volar* se llama. Tenía que ver con fantasía, de ese tipo de fantasía como la de *Lost*. Y Ernesto Contreras tiene varios cortos con un interés por la ciencia ficción. Y en ese entonces todavía no tenía su ópera prima,

Párpados azules. Tenía varios cortos y en ellos había elementos fantásticos. Carlos Cuarón nos juntó y empezamos a tallerear el guión, a corregirlo. Nos veíamos una vez a la semana. Era un guión para un largo. Luego yo empecé a salir de gira y se perdió todo. Pero nos caímos muy bien y vimos que teníamos intereses en común. Pero para el documental, quien lo propuso fue Rubén. Dijo que Ernesto Contreras iba a Japón porque su película concursaría o algo así. Y como eran los mismos días de nuestra gira, propuso que aprovecháramos eso y que él se llevara una cámara o un equipo pequeño para registrarlo todo. En ese equipo iba Cravioto, a quien no conocía. Y me fui haciendo amigo de cada uno, por estar en la gira con dos personas nuevas, interesantes, con las que puedes platicar de todo, de cine, literatura, música. Y con ambos he hecho cosas. Con Cravioto hice una canción para su ópera prima, un largo de ficción que se llama *El charro misterioso*. No sé si sólo sea el título de trabajo. Ernesto me manda guiones y estamos siempre pensando hacer cosas.
Rubén: Conocí su trabajo a través de mi compañera, Amanda Pascual, y percibí una emoción y una sensibilidad especiales, además de un lenguaje cinematográfico muy cuidado. Hasta ese momento tal vez no habíamos trabajado con un director que tuviera tal sensibilidad. Además, un director joven que acababa de presentar su ópera prima, por lo que me pareció interesante invitarlo. Creo que fue un gran acierto porque logró retratar a Café Tacvba de forma que otro cineasta no lo hubiera hecho. Ernesto de alguna manera supo desaparecer. Cuando estaba entre nosotros él desaparecía y nos sentíamos muy naturales, conversando aún cuando estaba la cámara presente, la olvidábamos. Creo que ésa es una característica muy buena para un documentalista.

Hay una serie de testimoniales que hablan muy bien de la banda, ¿qué sentimientos les generaron las voces de Santaolalla, Indrizzo, etcétera, hablando tan elogiosamente de ustedes?

Joselo: Extraño porque me doy cuenta de que veo muy familiares a estas figuras. Gustavo Santaolalla no es el mismo Santaolalla que yo conocí en el 90, es otra persona. Era un productor argentino interesado en bandas mexicanas, que tenía tres cosas en su haber, pero no era una figura. Ahora tiene dos Óscares, nada más. Es lo mismo que sucede, por ejemplo, con Joe Chiccareli que está allí. Cuando lo conocimos, sabíamos que había trabajado con Frank Zappa. Al día de hoy, Joe ha trabajado con Jack White de The White Stripes, con The Shins, con The Strokes y un montón de bandas. Pero yo los veo familiares, hemos ido creciendo juntos. Y ellos también nos vieron cuando no éramos tan reconocidos. A lo mejor me sorprendería más que alguien con quien yo no he trabajado de repente dijera que somos increíbles, alguien que sí fuera muy lejano a la banda, personas que ni siquiera he saludado jamás. Pero bueno, siempre es agradable escuchar a esta gente que nos apoya y habla bien de nosotros.

Quique: Por supuesto que uno sabe que hablan bien del trabajo que hacemos, nos ayudan, nos aconsejan, pero ellos no nos dicen eso que dicen a la cámara. Victor Indrizzo no se refiere a nosotros así en corto. Somos colegas músicos, él toca con maestrazos norteamericanos, pero no nos dice eso, se lo dice a la cámara. A mí, por ejemplo, ésa es una de las opiniones que me toma por sorpresa. Conocimos a Victor estando de gira con Beck, y el nivel de los músicos que llevaba Beck en esa gira era de primera. Que una persona así tenga esta opinión, pues sí es muy halagador.

¿Cómo evalúan *Seguir siendo*?

Meme: Me gusta que es un retrato extremo. No es un documento que nosotros manipulamos como un disco, no es nuestra creación. Y lo que yo puedo apreciar siendo nada más espectador, es la visión de Ernesto y Cravioto acerca de un momento en la carrera del grupo, y haciendo una retrospectiva de la historia de nosotros mismos. Me gusta que tiene buenas partes musicales, que un poco te deja ver cómo operamos dentro a todo nivel, tanto en lo referente a la estructura como en la creación. Me gusta que es entretenido, o por lo menos así me parece. No es un documental donde nada más te estén narrando la historia. Tiene cosas espontáneas que para mí son valiosas y que son parte de lo que es el grupo. Tiene ese factor lúdico, de tratar de pasársela bien pese a todo lo complejo que esto puede ser. Las diferencias se ven manifiestas en nuestras conversaciones, con todo y que al final estamos aquí porque lo disfrutamos. Ese espíritu lo tiene el documental. Tengo la sensación de que me deja contento y con sentimientos profundos.

Quique: Me tomó por sorpresa la idea de documentar algunos aspectos de la vida de Café Tacvba, sobre todo porque si bien no era la primera ocasión en la que se hacía, sí era la primera vez que lo hacía alguien con un ojo cinematográfico, crítico, de un verdadero documental. Y por otro, el resultado final, la edición, también tuvo esta característica. Esta capacidad narrativa: cómo capítulo tras capítulo se va desmarañando eso que puede ser muy obvio. Es decir, éste es un grupo, van de gira, hacen un disco… Creo que es un acercamiento único. No recuerdo haber visto un documental, por lo menos de un grupo o de un artista latinoamericano que tenga estas características. Y lo que sí me tomó por sorpresa fue vernos en la pantalla grande, la reacción de la gente después de vernos en la

pantalla grande; incluso amigos, familiares, gente muy cercana. Como que después de ver eso les cambió ligeramente la perspectiva que tenían sobre uno. Allí es cuando descubres cuál es la magia de este medio que crea las estrellas que crea.

Joselo: Lo que me gusta es la sensación de verme desde fuera. Y no sólo a mí, sino ver lo que como grupo hemos logrado, o lo que causamos. Y también me gusta ver las diferentes etapas que he tenido yo, desde cómo me visto, cómo me veo, cómo me peino. De repente aparezco y veo cosas de las que no me acordaba, como que tenía el pelo rojo y que usaba overoles. Y me pregunto: ¿por qué me vestía así? Me gusta verme. No he visto el documental muchas veces, sólo dos. Cuando se proyectó en Guadalajara y en otra ocasión en México. Pero me he dado cuenta de que la gente que lo ve mucho, se lo aprenden y se saben cada frase que uno dice y eso es lo que más me sorprende. Porque nosotros todo esto lo vivimos una vez, pero la gente que lo ve lo vive todo el tiempo. Hay personas que llegan y que me dicen frases y yo les tengo que explicar que no tengo idea, que lo dije en el momento del documental.

El documental se estrenó en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara, ¿cuál es su recuerdo de aquella noche en que se proyectó la cinta y luego el grupo tocó en vivo?

Rubén: Las primeras veces que vimos la película nos sorprendió gratamente. Pero verlo así, en pantalla grande, con público, fue también redescubrirlo a través de esos otros ojos que lo estaban viendo. Fue muy grato pero fue también extraño, hubo una sensación extraña. Fue muy disfrutable. Y el concierto después de la

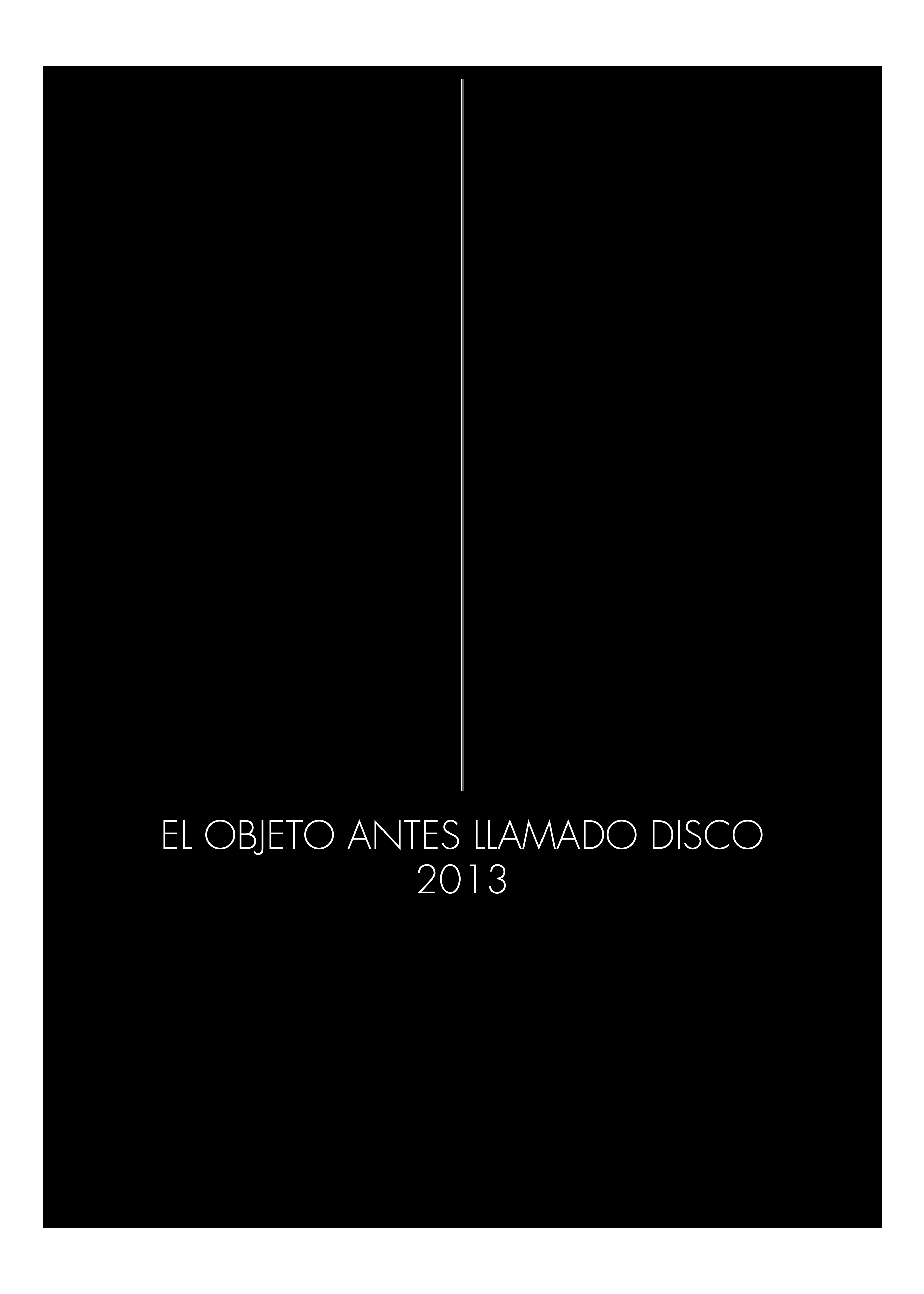
LA ENERGÍA ESTABA ALLÍ PARA PODER FESTEJAR TODOS JUNTOS.

presentación fue maravilloso. La energía estaba allí para poder festejar todos juntos. Nosotros como músicos nos sentíamos muy alegres de ver terminado ese trabajo de una buena forma; ver que a la gente le agradó. Y borrar esa frontera, que creo fue importante, entre el músico y el espectador. Creo que eso sucedió aquella noche que sí voy a recordar toda mi vida porque la gocé muchísimo.

Meme: No me di cuenta de lo nervioso que estaba hasta que llegué allí. Estaba más nervioso que de costumbre. Empezó el documental y me agarroté horrible, pero mal. Me di cuenta a la mitad que estaba yo bien apretado de la mandíbula y de las manos. No sé por qué, pero es algo que no había experimentado. Ver en una pantalla lo que somos me puso nervioso. Pero lo disfruté igual. Terminó y me relajé mucho. Y ya el concierto estuvo bien padre, allí es donde salió la adrenalina y todo el estrés.



Sticker del documental *Seguir siendo: Café Tacvba*, 2010.


EL OBJETO ANTES LLAMADO DISCO
2013

***El objeto antes llamado disco*, ¿por qué ese título?**

Joselo: Vino primero el concepto y luego el nombre. Nosotros empezamos a trabajar a mediados de 2012. Desde meses antes habíamos estado platicando sobre lo que queríamos hacer. Rubén y yo vivimos en Tepoztlán, cada quien en su respectiva casa. Cuando estábamos hablando de canciones nuevas para un disco, vimos la disponibilidad de cada quien. A partir de eso, Emmanuel dijo que por qué no se venían él y Quique para hacer todo sin parar, en vez de que nosotros fuéramos al DF. Así era mejor focalizar, concentrarnos y hacerlo todo lo más concreto posible.

Entonces Quique y Meme se vinieron acá a vivir. Pensábamos que íbamos a trabajar como tres o cuatro meses, algo así. Lo hicimos todo en mi casa. Yo tengo un cuarto biblioteca, un lugar mediano, en donde cabíamos los cuatro perfectamente. Allí comenzamos a trabajar. Cada quien trajo canciones: Meme, Quique y yo. Rubén esta vez no traía. Dijo: "a lo mejor salen, a lo mejor no". Y comenzamos a trabajar con las que teníamos. Rubén era quien iba escogiendo. Decía "¿por qué no trabajamos esta tuya?". Así nos fuimos rotando. De alguna manera él tomó el timón, los arreglos. Como no eran canciones de Rubén, veía desde fuera algo que nosotros no percibíamos desde dentro y le iba dando dirección a la canción. Emmanuel iba haciendo los ritmos desde la computadora, con muchos teclados. Yo descubrí mi instrumento, la Gibson 335, en tanto estaba produciendo a Renoh. Estábamos buscando un sonido para el guitarrista, y yo agarré una 335 con unos *delays*. Su guitarrista

usa muchos *delays*. Cuando empecé a probar la guitarra en mi estudio, descubrí que era algo que quería para mí. Quique con su bajo y Rubén con su voz y guitarra se sumaron y así empezó a salir el disco. Canción tras canción las fuimos grabando en un *walkman* digital, todo lo que iba saliendo. Llegamos a tener diez canciones en muy poco tiempo, en un mes y algo. Y las llevamos con Gustavo Santaolalla, porque decidimos que él fuera nuestro productor. Esperábamos que nos dijera "sí, están buenas, pero les faltan algunas, pónganse a trabajar". Porque así había sucedido con *Sino*. Con *Sino* llegamos con un montón de canciones y nos dijo "todavía les falta, sigan chambeando, aquí no hay todavía un disco". Y sí, tenía razón. Muchas de las mejores canciones de *Sino* salieron de esa segunda vuelta. Ahora sí que sus Óscares y sus Discos de oro no son de a gratis. Si tú vas con alguien como Gustavo Santaolalla, confía en él para que te diga si hay un disco ahí, si hay buenas canciones. Y pues te aguantas si te dice que no. Resultó que en este disco dijo que sí, que las diez canciones estaban muy bien, que si queríamos hacer un disco corto sería ideal. No teníamos un disco de diez canciones, y ése sería el primero así, estándar. Dijimos: "está bien, diez canciones". Y él, "pero no hagan más, o sea no las toquen en el ensayo, no las sobreproduzcan, ya están, tienen una frescura que sería bueno no perder".

Nosotros siempre habíamos hablado de ir a un lugar, encerrarnos en un estudio y producir, en este rollo de Bowie y Eno, muy setentas. Decíamos, a lo mejor es el último chance que tenemos porque la industria del disco se está muriendo. Y como teníamos presupuesto, podíamos hacerlo en el estudio que quisiéramos, en los Abbey Road. O vámonos a una ciudad a la que nunca hayamos ido. Jugábamos con eso, fantaseábamos con esa idea. Pero de repente Rubén llegó con una

idea completamente distinta. Ésa es de alguna manera su cualidad, el estar pensando en paralelo. Dijo: "¿qué tal si lo hacemos en vivo? Hacerlo en vivo, tocarlo en vivo y de la sesión sacarlo todo, y tener una experiencia con el público". Lo comentamos con Santaolalla, le estuvimos dando vueltas y Meme trajo una especie de complemento. Propuso: "¿por qué no hacer sesiones, invitando al público?". Y esto, Meme dijo que tenía que ver con lo que había hecho en la FIM, donde produjo la canción de un chavo, ganador de un concurso, y que había gente observando cómo se grababa, allí en el Estudio Diana de Guadalajara.

Él quedó muy contento con eso, decía que era muy raro que, al ser una persona introvertida, de repente se veía rodeado de 60 personas todas viendo lo que hacía. Y que si al principio era raro, después fue normal. Y entre esas dos ideas todo se concretó. Resolvimos que no sería un disco en vivo, sino con personas invitadas a la sesión, y allí fue donde empezó todo el desmadre. Gustavo dijo "yo estoy en Argentina". Y nosotros, "hagamos una en Argentina". Y Meme dijo que estaría bien hacer una en Chile. Y bueno, una en México. Y una en Los Ángeles. Y se conformó todo como una gira. La idea era revisar las tomas de cada lugar y, por interpretación o por vibra o por calidad de registro, evaluarlas y decidir. Joe Chiccarelli estuvo en las cuatro. Gustavo Santaolalla sólo en Argentina. Pero digamos que ése fue el punto de partida. Meme dio la pauta de cómo lo trabajaríamos.

Rubén: Es pasar a otro momento de la música. Claro, las etapas pueden durar muchísimo tiempo, y los cambios, las transiciones, no son de un día. Para mí significa eso. La única vez que hemos hecho un disco en el que hemos tocado canciones que ya habían sido tocadas ante un público fue cuando grabamos el primer disco, y ni siquiera

pensábamos que llegaría a ser disco. Simplemente teníamos nuestras canciones: "Rarotonga", "Las persianas" y "María", y eso era lo que salíamos a tocar. No nos pasaba por la cabeza que íbamos a grabar un disco. La idea era eso: romper con ese ciclo del tiempo en el que haces las canciones, las grabas, haces la promoción, la gira y se acabó. Y vuelve el ciclo. No, vamos a movernos un poco, que haya desequilibrio, un poco de bailoteo para divertirnos más.

Esa fue para mi la intención: celebrar que va a terminar, ése es mi augurio, pero sí, va a terminar. Igual y vendrá otra forma que también va a tratar de encasillarnos, porque siempre en el humano está esa ansiedad por controlar. Y fíjate qué frase: "ansiedad por controlar". Porque en realidad esa es nuestra ansiedad, porque si te pones a pensar, no hay seguridad de nada. Y esa inseguridad, el que no sepamos qué va a haber, darnos cuenta de que el misterio es lo único que hay, eso es lo que provoca nuestra ansiedad y buscamos controlarla de cualquier forma. A través del matrimonio, a través de un contrato, de tantas formas que hemos inventado los humanos para no ponernos loquitos. Entonces es muy grato salir y sentir la ansiedad y el misterio y decir "ay, qué miedo". Y luego capaz que regresamos a la retícula, porque así somos los humanos. O que nos digan: mira esta nueva forma y vamos a querer ir para allá y probar. Así es para mí. Y me parece que ésa es la belleza del arte, que a cada persona le habla diferente y le abre ventanas diferentes. Como para Joselo, que es un tributo al objeto del disco. Para mí no, para mí es la celebración de un nuevo mundo.

Quique: Me sugiere que pertenecemos a una generación que creció escuchando discos y que no sabemos cómo enfrentar esta nueva oleada de formatos. Por un lado, la gente se acerca más a comprar canciones. Al mismo tiempo, nosotros seguimos pensando en discos,

en álbumes, incluso te diría que seguimos pensando en lado A y lado B, en capítulos de estas obras completas. También estamos viviendo una revalorización de esto mismo, cuando se está descubriendo en vinilo. ¡Ah, siempre sí sonaba bien! Y no era una cuestión de tecnología, sino de gusto o de lo que sea. Es así que también hacemos lanzamiento de *El objeto antes llamado disco* en un vinilo. Y pues no deja también de ser una broma como las muchas ocurrencias que en Café Tacvba se transforman en parte de nuestro decálogo.

¿Cómo fue que llegaron allí, al título?
Joselo: Quique llegó un día y dijo que en vez de que tuviera un nombre a él le gustaría que fuera un símbolo, un logo. Pensamos en un círculo con una línea. Y no sé realmente qué fue lo que dijo. Y acordamos que podía tener un símbolo, pero que cómo lo íbamos a llamar, si iba o no a tener un nombre. Y no sé quien lo dijo, pero pensamos en Prince, "el artista antes conocido como Prince". Luego alguien dijo "El objeto antes llamado disco". Y ya. Fue en un juego entre los cuatro, de estar provocando cosas. Así salió.

¿Cómo entienden musicalmente *El objeto antes llamado disco*?
Rubén: No lo entiendo pero me encanta. No quisiera detenerme a intelectualizarlo. Pienso que somos nosotros. Sí hay un voltear hacia atrás, a volver a ser lo que fuiste en otro momento. En realidad, tal vez no es que estemos viendo hacia atrás sino que es simplemente lo que somos. Estamos muy contentos porque hemos recibido opiniones que nos dicen que es un disco muy fresco, "y qué bueno que ustedes que llevan 23 años tocando, puedan hacer un disco así". Y eso es algo que debe celebrarse. Porque tal vez un grupo como nosotros se hubiera metido un año al estudio para hacer una canción y luego

decir “no es posible, no nos sale, no es el éxito que estamos esperando”. Y no, no fue así. Simplemente nos juntamos en la casa de Joselo, nos pusimos a tocar como siempre lo hemos hecho nosotros cuatro, con nuestra cajita de ritmos y vamos a darle. “¿Y qué canción traes? ¡Uy, está de pelos! Y qué divertido, vamos a comernos unas quesadillas, y una chelita…”. Así fue, sin complicaciones. Y nos salió una colección de composiciones bellísimas. Confieso mi admiración por mis compañeros, por ser buenos compositores. También están muy frescas y divertidas. No hubo mucho qué pensarle.

En cuanto a su sonido, ¿a dónde querían llegar en *El objeto antes llamado disco*?

Joselo: Mi guitarra tiene muchos efectos y es muy atmosférica, y ocupa un espacio grande y tiene algunas variantes de sonido en todas las canciones. ¿Cómo suena? No tengo idea, pero sí descubro esta frescura. Tiene una textura que también me doy cuenta de que paradójicamente aporta frescura. Hay ciertas canciones que tienen el peso de la experiencia allí, tanto en letras como en temas. Sí, es diferente a *Sino*. No utilizamos batería, todo salió de la computadora. Podría decir que no está muy rebuscado, aunque eso depende de quién lo percibe.

¿Cuántas y cuáles canciones aportó cada uno?

Joselo: Son diez canciones y quedaron cinco de Meme, cuatro mías y una de Quique. Y lo que sucedió es que Rubén se apropió de ellas, en algunas cambió frases, en otras cambió todo. En una sólo cambió una palabra, pero el sentido de la canción se alteró completamente. Así es de impresionante; cómo cambiar un partícula hace que todo se transforme, y para mí eso fue lo más importante. El cantante, el

frontman, es la punta de la lanza. Todos estamos allí para que esta persona se comunique con el público. Entonces, lo que tenga qué hacer es válido; lo que tenga que hacer con tu canción o con la canción de quien sea para lograr ese objetivo, es válido. Como siempre lo he dicho, lo más importante de una banda es el cantante. Quien no lo tenga claro quién sabe qué está haciendo en el rock and roll. En las grandes bandas de rock, al vocalista es a quien escuchas, a quien ves, a quien sigues. Claro, hay sus matices, sus variantes. Y habrá quien diga, no bueno, a mí me gusta quien toca. Pero si tú no estás viendo al vocalista entonces hay problemas. Por eso digo que cualquier cosa es válida.

Quique: "Pájaros" es de Meme. "Andamios" de Joselo. "De este lado del camino" es de Meme, pero adaptada por Rubén. "Espuma" es de Meme, cantada por Joselo. "Olita de alta mar" es de Meme. "Aprovéchate" de Joselo, cantada por Meme. "Zopilotes" y "Yo busco", de Joselo. "Tan mal" es mía. Y "Volcán" de Meme, adaptada por Rubén.

Meme: Aporté cinco canciones en particular. En una de ellas Rubén me dijo que si podía jugar con la letra. Allí metió su mano, la hizo más suya y me parece que se potenció increíble. Y yo quedé muy contento porque de eso se trata. Al final de eso es: que estemos contentos, a gusto y confortados con lo que cada quien esté aportando al grupo. Pones la materia prima para que suceda lo que tenga qué suceder.

Entonces Rubén asumió un rol distinto al de los álbumes anteriores, ¿podrían ahondar en ello?

Rubén: Yo siento que ése siempre ha sido mi rol. Siempre me ha gustado jugar con diferentes

elementos y ahora, de una forma natural, llegué a la decisión de que no iba a participar como compositor. Y eso me puso en un lugar que me encantó. Y me encantó porque estaba afuera de cierta forma, al nivel profundo de la composición. Entonces participé pero con otra energía. Me gustó muchísimo porque me di cuenta de que mis compañeros, así lo siento y creo que en algún momento lo han expresado, proponen para mí. Y siendo ellos los extraordinarios compositores que son, digo que ya no quiero hacer canciones, si ya tengo las canciones que quiero cantar y están poca madre. Cuando me detuve a arreglar la letra de "Pájaros", dije "esta canción la quiero cantar". Cuando escuché "Aprovéchate de mí", aunque es una canción en la que yo no canto, pensé "esa canción es mía", aunque yo no la compuse. De alguna manera me sucede lo que al público, que hace suyas las canciones y es una delicia. Me sentí muy contento teniendo esta participación externa, esta libre participación. Disfruté muchísimo de ese momento, del proceso de este disco.

TE VUELVE A ENSEÑAR QUE LO QUE VA A PASAR NO ES LO QUE TÚ CREES.

Quique: Supongo que al no traer ninguna composición, digamos que adoptó, involuntariamente, un papel de moderador de lo que sucedía en las composiciones. Es así como algunas de las canciones que podrían haber formado parte del disco, si él no se sentía representado por algo, por algún elemento que no funcionara, entonces no pasaba ese control de calidad. Vamos mostrando

canciones y enseñando lo que tenemos. Hay canciones que surgen inmediatamente. Y decimos, es impostergable que empecemos a trabajar en ella porque está completa, tiene algo interesante en la que podemos desarrollar los nuevos intereses de cada uno, por explicarlo de alguna manera. Del mismo modo, hay canciones donde Rubén, como en el caso de las dos en las que hubo adaptaciones, dijo: "me gustaría transformar esto para que tenga que ver con lo que yo digo y no hablar como otra persona". De por sí Rubén tiene esa capacidad de hacer suyas las canciones, esto también potenció la lectura y el significado de muchas otras.

¿Cómo trabajó Meme en la composición de sus canciones en *El objeto antes llamado disco*?

Meme: La mayoría las hice con guitarra. Últimamente así compongo, es mucho más fácil. Casi todas las que se quedaron tienen un tinte muy folclórico. A veces más tradicional, más ortodoxo en el folclor, desde mi punto de vista. Y de todas las otras canciones que yo pensaba que posiblemente se iban a quedar, no quedó ninguna. O sea, fue muy interesante ver que las canciones que el grupo aceptó, que quiso hacer suyas, son las canciones a los que yo no les tenía, no quiero decir tanta fe, pero yo me había ilusionado con otras. Y eso es lo bueno del grupo. Te vuelve a enseñar que lo que va a pasar no es lo que tú crees. Pero el resultado es siempre mejor. Y lo que me gusta es que son canciones en 6/8 o 3/4, que a la hora que las arreglamos perdieron un poco de eso, pero ganaron en simplicidad, se pudieron abstraer de esa cuestión más folclórica. Y sin embargo me encantan. Un día leí una entrevista con Marcovich en la que decía que siempre

estuvo en búsqueda del requinto latinoamericano, y que él encontró, en esta canción, en "Afuera", ese momento. No me acuerdo cómo lo dice, que llegó al requinto latinoamericano, lo encontró. Y yo lo que al final estaba haciendo, era buscar una canción latinoamericana pero un poco más electrónica. Caer, desde mi punto de vista, en agarremos un ritmo y pongámosle sintetizadores; más bien en el sentido de poder desconfigurar lo tradicional que es algo que de todas maneras el grupo siempre ha estado buscando. Pero creo que en este momento yo tenía esa inquietud. Y curiosamente hay canciones de Joselo que venían por el mismo lado.

¿De qué se habla en la canción "Tan mal"?
Quique: Lo que la detonó es una situación laboral, específicamente el rompimiento de Fobia. Se la dedico a mi amigo Paco (Huidobro). Pero no tenía ganas de dirigirme a eso obviamente, y hay un paralelismo con una relación de pareja. Y al mismo tiempo también puede tener una lectura de una mala noche de juerga.

¿Por qué razones Joselo decidió seguir usando la Gibson 335?
Joselo: Mis canciones las trabajo en guitarra acústica, porque estoy muy preocupado en la melodía y la letra, en tener un esqueleto bien formado más que en la forma, en cómo va a sonar. Y entonces, en el momento en que agarré la 335 con unos efectos, empecé a ver que se me ocurrían un montón de cosas, pero un montón de cosas. Y me dije "quiero grabar esto que está sucediendo". Y ya sé, voy a tener esto mismo en el momento que empecemos a trabajar, dejando atrás todo lo que creía de los guitarristas. Yo no usaba Gibson, usaba siempre Fender o guitarras acústicas. Y no usaba efectos. Y dije "olvido todo eso y me pongo a hacer algo nuevo para mí".

¿Por qué razón volver a la percusión programada?

Meme: Cada vez que hacemos un disco, cuando arreglamos las canciones, hago una programación rítmica para tener una idea, un concepto, y empezar a trabajar en prueba y error, y a partir de eso es que sabemos qué nos gusta para cada canción. En los dos discos anteriores, *Sino* y *Cuatro caminos*, fue lo mismo; nada más que cuando llegó la batería, suplió a esa programación. Hasta el *Vale Callampa* todo fue programación. Y ésta vez fue lo mismo. Nos juntamos con Gustavo Santaolalla, escuchamos las grabaciones y él nos dijo "ya no le hagan nada, no muevan las canciones, no hagan más, no toquen más, no programen más. Esto es lo que es". Nosotros íbamos preparados para que nos pidiera más canciones, y resultó que las canciones que hasta entonces habíamos montado, quedaron. Y me encanta lo que hay en la programación porque es la más primitiva que ha habido en el grupo, ni en el primer disco era así. Ahora disfruto hacer menos. Y se quedó así, como si fuera un estornudo y ya, salió. Si lo empezábamos a manipular, haríamos algo que ya habíamos hecho y le íbamos a quitar eso que tenía de expresión, de espontaneidad que no había visto yo en nuestros últimos trabajos. "Cuanto más trabajo le metan", nos dijo Santaolalla, "más lo van a convertir en otra cosa y no quisiera, porque esto, así como lo escucho, ya tiene un valor que sustenta muy bien un nuevo disco en la carrera de ustedes". Y allí fue donde la programación se quedó.

¿Dónde se grabó *El objeto antes llamado disco*?

Quique: En Buenos Aires, en el Samsung Estudio en San Telmo. En Santiago, en el Restaurante Bar Liguria. En el DF, en el Auditorio Blackberry. Y en Los Ángeles en East West Estudios, donde grababa, entre muchos otros, Frank Sinatra.

De las cuatro sesiones de grabación que hicieron para el disco, ¿qué pueden concluir? Es decir, ¿cuál fue la más afortunada, la más inspirada, la que más les gustó? ¿Qué recuerdan?

Quique: Técnicamente, la más problemática fue Santiago, realizada en un restaurante con pocas cualidades acústicas, lo que hizo más difícil conseguir el equipo adecuado para grabar de la mejor manera todos los instrumentos. Sin embargo fue una de las más emotivas. El espacio donde estábamos era un lugar increíble, con el que también tenemos una buena relación. Y la disposición del público hacía que fuera algo muy disfrutable, como si fuera realmente una reunión de amigos. Otra también entrañable fue en la Ciudad de México, donde el foro era mucho más grande, y donde obviamente nuestros familiares y amigos cercanos pudieron asistir. Gente de la que nos interesa su opinión profesional, gente relacionada con el mundo de la música. La más cuidada técnicamente fue la de Los Ángeles. Vino de una idea de Joe Chiccarelli, de grabar como lo hacía Frank Sinatra en los sesenta: en un mismo estudio ponía un par de mesas para sus amigos, porque él sabía que era la mejor forma de interpretar canciones, cantándole a alguien. Se hicieron dos sesiones, y si bien fueron sesiones técnicamente impecables, la primera de ellas fue un fracaso por la sensación que teníamos a la hora de estar tocando. En Buenos Aires tocamos en un club, en Chile en un restaurante, en México en un lugar de conciertos, un auditorio. Pero acá estábamos en un estudio, en nuestro espacio. Y la gente accedió a éste pero se sentía como todo muy clínico, como "no voy a hacer ruido", algo mucho más cuidadoso a la segunda sesión. Lo platicamos con Balbi, con Gustavo y Chiccarelli. ¿Cómo hacemos? Hay que cambiar esto porque no está funcionando. Hicimos cambios de luces, reacomodos de sillas y decidimos ofrecer un trago de mezcal antes de entrar, lo

cual fue simbólico; era como decirles "pásatela bien y no hay tanto problema". Eso funcionó.

Un momento de la experiencia de grabar *El objeto antes llamado disco* en el que hayan sentido que lo gozaban.

Rubén: No me dejaba disfrutar del todo durante la grabación porque era un momento de concentración. Yo soy muy disperso, y sí, trato de decirme "no te emociones". Porque si me dejo ir con la emoción, empiezo a tirar el micrófono… Ahora, si sabemos que tenemos buenas tomas, poquito a poquito voy aflojando y gozando más. Creo que disfruté más cuando terminamos y la gente se acercó. Alguien me dijo que tal canción que habla acerca de amarse a uno mismo no es egoísmo. Recibir esa retroalimentación para mí es cosa máxima porque entiendo que está formándose una comunicación y eso me llena de alegría.

¿Qué pueden decir del video "Este lado del camino"?

Quique: De la misma manera que algunas canciones en el disco, está tomado de diferentes sesiones. Es todo como si fuera en vivo. Es un registro de diferentes momentos. Está dirigido por Greg Allen. Él estuvo documentando todo este proceso. Además ha estado colaborando con imágenes para el *show*, para la parte visual.

¿Qué pueden decir de la experiencia de grabar este disco frente a un público, experiencia que seguro fue divertida y novedosa?

Rubén: Quisimos buscar lo que antes dije en otra parte del proceso. Hacer las cosas no como nos las han planteado. El grupo tiene que trabajar para grabar su disco y está encerrado, en la concentración. Y sí, hay eso. Pero también está toda la otra parte, que tenemos dos años

sin tocar y ya todos queremos hacerlo, tener un poco de diversión. Amamos a nuestras familias, pero tocar está en nuestra sangre. Y ya, las canciones nuevas de una vez, en chinga. Quitar ese halo de reserva que se guardan los grupos en el estudio para abrirlo y ver que se puede hacer un disco tocando todos al mismo tiempo, con un público y que éste participe. Y además, el simple hecho de estar entre amigos. Siempre lo hemos hablado. Cada que terminábamos un disco lo mostrábamos a los amigos. Y en ese momento lo escuchas diferente. Puedes tener una idea de una canción, o del trabajo en su totalidad, pero cuando se lo pones a un amigo, a alguien que no lo ha escuchado y que está ajeno a ello, que llega fresquecito, lo escuchas de otra forma. Y es otra lectura. Más aún si sucede en el momento en el que lo estás ejecutando, frente a oídos frescos; y en ese momento se están generando emociones. Eso definitivamente influye en el resultado. Éste fue un disco diferente, con otra energía; con todo y que sea un disco más electrónico. Esas emociones que surgieron a partir del público, yo creo que están impresas en las grabaciones.

Es un disco en el que no nomás yo y nosotros cuatro y Gustavo y Aníbal participamos, sino todos los que estuvimos allí. Además de que eso nos llena de alegría porque sentimos que es como una forma de agradecer a la gente que nos sigue. Tal vez no sea mayor cosa, pero sí es como invitarlos a esa supuesta intimidad y estar todos juntos, participar de ese momento. Pienso que debe ser emocionante para la gente que lo escucha, decir "yo estuve allí cuando grabaron ese disco". Y en cuanto al equipo de trabajo, pues también disfrutar de la gente con la que hemos estado a lo largo de todos estos años, así en familia. Porque hemos tenido nuestros encuentros y desencuentros, nuestras discusiones, nuestras peleas pero también reencuentros. A eso también obedeció la idea de ir a Argentina y a Chile. Dijimos "vamos

a comer a Liguria, a gozar de unos mariscos deliciosos" y se armó. Un poquito que somos magos porque se nos ocurre una idea y logramos que se materialice. Y luego decimos, "vamos a saludar a nuestros amigos a Argentina". Y nos vamos, y allí estamos ya tocando en Buenos Aires. Y luego ya estamos en Santiago, comiendo en Liguria, con un vinito delicioso del que sólo hay 1,500 botellas, nos dice Marcelo Cicali. Y después estamos en el Auditorio en el DF, presentándonos básicamente para nuestros tres clubes de fans, que son El lado B, el Street Thing y El fin de la infancia, que es el más viejo. Y asimismo nos fuimos a Los Ángeles a disfrutar estar allá y grabar y ver a nuestros amigos angelinos. Es algo que nuestra trayectoria y nuestro trabajo constante nos permiten hacer.

¿Cómo evalúan el trabajo de Chiccarelli, considerando que trabajó en tan diversos ambientes?

Quique: Supongo que fue un reto para él y es una de la cosas que, entiendo, le gusta de trabajar con grupos; y no necesariamente los grupos establecidos que lo buscan, vamos, con los que trabaja discos increíbles. Pero es un reto hacer esto, tal como se hacían antes los discos, en una toma, y en espacios no acondicionados. Y él que es un perfeccionista del sonido, ver que también se permite… Decía "bueno, si esto no queda bien técnicamente, lo que queda es una gran interpretación y el corazón de los músicos poniéndose a tocar como solamente una situación como éstas permite". Tiene un oído increíble. Fue difícil ponernos de acuerdo entre Gustavo, Joe y nosotros. Cuál era verdaderamente el sonido final del proyecto. Es decir, ¿cómo tiene que sonar esto? ¿Como un disco en vivo? ¿Como un disco en estudio? ¿Hacer más grandes las deficiencias de cómo se registra esto o hacerlas más presentes? Fue difícil en las primeras dos o tres mezclas. Pero el resultado nos gustó y hace que sea la mejor forma

en que cada una de las canciones fuese captada. También eso tomó un poco de trabajo, el saber no sólo cuales eran las mejores tomas sino las mejores ejecuciones, con las características sónicas de cada canción. Si ésta tenía que tener tal rebote de audio o si tenía que ser más clínica, más limpia, más cercana al trabajo de estudio. Y bueno, hay algunas en que utilizamos una toma de Chile, una toma de México. Creo que el resultado también fue satisfactorio para todos.



Boleto de concierto durante la gira del disco *El objeto antes llamado disco*, 2013.

Me parece que *El objeto antes llamado disco* viene a cerrar un círculo de trabajo, en el sentido en que retoma algunos de los elementos que usaron en el pasado, como los sonidos tradicionales, la fusión con los mismos, etcétera. Pero es

también un disco que viene muy encarrilado en el rock más básico al que asimismo ha recurrido Café Tacvba.

Quique: Para mí hay varios elementos. Definitivamente hay, no sé si un regreso a las raíces, pero sí una forma de composición que tiene que ver con la música tradicional a la que nos acercamos desde *Re*, temáticamente incluso. El uso de la caja de ritmos que ha sido siempre un elemento de apoyo. Una vez que involucramos baterista, ha seguido allí y nos ayuda también cada vez que comenzamos a montar canciones y ya después las pasamos para que se arreglen con batería. Aunque en este caso, ya teníamos idea de que podíamos seguir haciendo este disco con muchos elementos electrónicos, y tal vez hacer otro tipo de percusión. Y Gustavo confirmó nuestras sospechas. "Esto que se vaya con caja de ritmos". Sí, se acerca también a *Sino* porque al final seguimos usando instrumentos eléctricos. Joselo redescubrió algunos efectos que había dejado de lado porque en *Sino* básicamente toca guitarra de doce cuerdas y nada más. Pero él, desde antes, ya había estado experimentando con ciertas atmósferas que son una parte importantísima de estos paisajes sonoros. Y la contraparte es Emmanuel descubriendo o explotando un poco más el espectro que ya había encontrado en *Sino* con los teclados análogos, los sintetizadores, más cercanos al rock progresivo.

Meme: Yo creo que *Sino* y *Cuatro caminos* son los discos menos folclóricos que hemos hecho, y me parece que éste es el que más, creo, de todos, desde mi punto de vista. Pero lo que me gusta es que no lo puedo leer muy bien por la manera en que está terminado. Bueno, no sé si la palabra es "folclor". Tiene como más "tierra", por así decirlo. Algo de la vida más primitiva. No sé si eso es folclor. Siento que tiene una cosa como más de campo, combinado con ciencia-ficción. Una

cosa disparatada, como si fuera *El llano en llamas* fusionado con *Odisea 2001*. Es algo así que no logro entender muy bien.

¿Es este el primer vinilo editado por Café Tacvba?

Quique: No, el primer vinilo fue el de *Café Tacvba*, en el 92. Y hay una edición en vinilo de *Re*, no sé si es en Colombia, en algún país sudamericano. Y muy cotizada actualmente en algunos sitios de Internet. Alguien me dijo que lo vio en una tienda en Nueva York y que costaba algo así como trescientos dólares.

Rubén es ahora K+Kamae, ¿cómo surgió este nombre?

Rubén: Cuando hicimos la gira de los 20 años dije: "perfecto, es el ciclo del México antiguo, ¡ya estuvo!, me voy a llamar Rubén, ya no voy a tener que estar pensando". Pero justo en esa época comencé a recibir invitaciones de las comunidades wixarikas para visitarlos en diferentes fiestas y ceremonias. Fue en Santa Catarina Cuexcomalitlán donde mi padrino José me bautizó como K+Kamae. Y a partir de ese momento pensé que si ya me lo pusieron, allí va de nuevo la rueda a girar. Y pues ya estoy con el sobrenombre de K+Kamae.

¿A quién creen que canta Café Tacvba en *El objeto antes llamado disco*?

Quique: He hablado con varias personas, todos amigos de mi generación, y dicen que éste es un disco más para gente grande, adultos. No es para el adolescente que está descubriendo apenas *Re* o *Avalancha*. Esto, ¿cómo le va a llegar a esa otra gente? Al final, creo que ya nosotros no nos preocupamos por eso. Seguimos haciendo nuestra música para gente como nosotros. Pero, claro, descubrimos que a nuestro público también se van sumando adolescentes, y cada

vez más. Cuando se acerca alguien a pedirnos autógrafos, me hablan de "usted". Entonces, ¿cómo conecto con ellos? Hay veces en que prefiero ya no cuestionarme demasiado.

¿Qué están queriendo decir con un título como *El objeto antes llamado disco* que alude a la coyuntura que vivimos en la cual éste desaparece y la música migra hacia lo digital?

Joselo: En realidad es un juego. Como muchas cosas de las que hace Café Tacvba, empieza siendo un juego y de repente en quién sabe qué se convierte. Y empieza a haber toda esta especulación, incluso de nosotros. A mí siempre me ha atraído este rollo de producir a grupos, de trabajar con bandas nuevas. "Es que queremos grabar un disco…", me dicen. Y es que, ¿para qué? ¿Para qué un disco? Preocúpate por una canción. Escoge la mejor canción que tengas, grábala, hazle un video y sácala. Yo que tengo cuarenta y tantos años te lo estoy diciendo a ti que tienes 24, 22. O sea, ¿cómo puede ser que yo esté pensando eso y tú no lo pienses? Tú deberías ser el que me esté diciendo "no, ya, pinches discos, valen madre…". Y no, sí hay una idea de los jóvenes, lo he visto, si no lo hubiera vivido no lo contaría, de que quieren un disco, un disco físico, ellos. Y entonces, yo digo, bueno, algo debe tener este fetiche, esta adoración ante el objeto. Es muy curioso porque nos gusta agrupar. A la mejor viene desde que somos mamíferos y somos manada y nos entendemos en el agrupamiento, ¿no?

EMPIEZA SIENDO UN JUEGO Y DE REPENTE EN QUIÉN SABE QUÉ SE CONVIERTE.

De repente, en las pláticas que hemos tenido llegamos al punto de "bueno, yo no sé qué es lo que siga". A lo mejor yo no quiero seguir haciendo discos. O quisiera tener libertad de poder sacar una canción si quiero. Tiene mucho que ver que éste es nuestro último disco del contrato con Universal. Hasta aquí firmamos y entonces, ¿qué sigue? No sé. Los contratos han cambiado mucho. El contrato que nosotros firmamos es un contrato obsoleto. Bueno, obsoleto para ellos, para mí no. Ahora los contratos que se firman son contratos 360, así les llaman. Como ellos ya no venden, entonces como que se hacen socios tuyos, de tu marca, que es una entidad y quieren ser parte de ésta. Y por lo tanto cobran de tus *shows*, cobran *merchandising*, cobran si quieres hacerte locutor de un programa de televisión, cobran de todo. Si quieres sacar un libro de memorias, cobran de tu libro de memorias. Café Tacvba se encuentra en este filo de si vamos a firmar un contrato así, si vamos a seguir haciendo discos, si vamos a optar por ser una banda… De aquí para adelante hay muchas cosas que podemos cambiar o intentar. Sí tiene mucho de "fin del mundo", de fin de algo. Por eso *El objeto antes llamado disco*. Pero de todos modos es el nombre del disco y es una contradicción. Es decir, no son canciones sueltas, de todos modos son diez canciones. ¡Diez canciones, lo más disco que pueda ser, diez canciones! Y todas están entre los tres, cuatro minutos. Pero en esa convención se están diciendo varias cosas, a pesar de lo que digamos nosotros. Eso es lo increíble del arte.



Flyer promocional de la gira del disco *El objeto antes llamado disco*, 2013.

25 AÑOS
2014

COMPARTIR LA MÚSICA, ES COMO EL SEXO EN LAS PAREJAS.

¿Qué significó cumplir 25 años de carrera artística?

Rubén: Un significado como tal no existe. Claro, si te pones a revisar y a pensar, encuentras que todo el movimiento que se ha generado alrededor de esto tiene muchos significados, mucha energía y mucho peso para cada uno de nosotros; es algo de lo más importante en nuestras vidas. Yo ni con mi hermana pasé veinte años, ninguno de nosotros. Y pues eso sí: comemos, dormimos y lo hacemos todo la mayoría del tiempo juntos. Y sí, es muy fuerte, es mucho aprendizaje. No sé todo lo que he recibido, pero allí está. Como todas las relaciones humanas es un juego de espejos. Y creo que particularmente, como grupo y como individuos, cada uno tiene una relación con este tipo de pensamientos, de lo que es relacionarse con el otro, los espacios de respeto, los de tolerancia y también los espacios de disfrute. Son los espacios creativos los que, la mayoría de las veces, nos han sacado adelante. Terminamos un disco como *Sino* y todos dijimos que era muy bueno, nos encantó. O como sucedió con *Revés*, que se hizo en un momento difícil y la música fue medicina, fue curativa. El simple hecho de tocar, estar en silencio y compartir la música, es como el sexo en las parejas. Mientras hay

besos te olvidas un poco de lo que eres tú y entonces te alivianas, así ha sido la creación para nosotros. Tenemos este espacio creativo en el que sabiamente no hemos dejado entrar a nadie. Para los grupos las presiones básicamente vienen desde afuera. Y, cuando hay un grieta y se mete algo, empieza a haber ruido y se empiezan a dividir las cosas. Afortunadamente en la creación somos muy herméticos. Cuando estamos creando podemos ser nosotros. No así cuando hay alguien más, otro músico, o cuando hay una cámara, cambiamos. Adentro somos otros. Y sí, logramos deshacernos de nuestros egos. Por eso ese espacio es tan importante, por la pureza que ha conservado.

Meme: Pasó que cuando estuvimos haciendo la promoción para la gira de los 20 años, hubo algunas preguntas, más terapéuticas digamos, acerca de cuestiones en las que yo no había caído en cuenta. Como cuando es el Año Nuevo o tu cumpleaños y piensas que vas a hacer un recuento. Para mí, significa que la música, tanto la individual como la de grupo, ha sido tan generosa que nos ha dado esta carrera y la oportunidad de seguir haciendo esto. Yo no lo cambiaría por nada, seguro. Demuestra para mí y seguro para mis compañeros, la tenacidad que hemos tenido y la tolerancia para poder llevar adelante esta relación. Pienso que la música y el grupo son el tren donde nosotros vamos como pasajeros. Aparte, me ha dado la oportunidad de descubrir muchas cosas mías. Por ejemplo, pensar que yo, más allá del grupo, iba a trabajar con otros músicos, produciendo. Todo esto que me ha dado la música y es algo que me tiene feliz. A pesar de las dificultades que conlleva la misma, sobre todo la relación con el grupo, me parece que hemos sido inteligentes al tratar de dar

siempre un paso más, no quiero decir más arriba, sino en lo que tenga que seguir: una gira, un video o un disco. Pienso que esto tiene que ver con el hecho de que tuvimos una formación universitaria, donde igual aprendimos otras cosas y una manera de verlo todo que nos comprometía con el trabajo y con la responsabilidad de hacer lo que te gusta hacer. Y, a la hora que se presentó el grupo y fue creciendo, nos preparamos también para decidir en qué momento parar y en qué momento volver a trabajar. Así que, si todo esto que hemos aprendido lo podemos seguir desarrollando, qué bien. Y sí que "25 años" suena grande y es una cifra que encierra algo también. Pero, como me pasa también en los años nuevos, digo que no voy a pensar nada y mejor me voy a comprometer con lo que tengo que hacer. ¿Qué sigue? Pues una gira, ¡salgamos a tocar!, ¡divirtámonos con ella!, que quede lo mejor que se pueda y a ver qué viene después…
Quique: Me parece extraordinario, uno, que un grupo cumpla esta cantidad de años con los mismos elementos que lo formaron originalmente. Y dos, que su propuesta siga siendo vigente. Pero lo que más me sorprende es formar parte de ese grupo. Yo creo que este proyecto, si hay que ser francos, pensaba que no iba a tener más de dos o tres años de vida, porque una vez terminando la carrera había que dedicarse a los trabajos de verdad, a los que sí mantienen en una vida. La música era un divertimento. Sin embargo, cuando la música se convirtió en lo más importante, más allá de la carrera o del trabajo que hacíamos para ganar dinero, nos absorbió y nos planteamos que a esto nos íbamos a dedicar de tiempo completo. ¿Cuánto tiempo vamos a dedicarnos a ello? Para mí, la decisión la hice cuando se dio la propuesta de grabar un disco, porque supuso que podríamos durar tres años más, y ya para entonces teníamos tres tocando; porque los contratos son por tres años y tres discos. Los grupos que han durado

mucho es porque han sido muy aferrados, como El Tri; o porque no son mexicanos, como los Rolling Stones. No estoy tan seguro de que me guste esa idea, de que este grupo tenga tanto tocando y haciendo la misma música, o haciendo una música peor a la que los dio a conocer, como Yes. O había grupos que llevaban mucho tiempo tocando y te gustaba el disco que estaba de moda y luego no te gustaba el siguiente, pero a la siguiente generación sí, como AC/DC. Bueno, nosotros ya nos convertimos en un grupo de larga vida, pero, creo, que no haciendo lo mismo, no haciendo la misma música. Aunque sí tocamos las mismas canciones. Para mí es difícil pensar en nosotros como un grupo establecido y creo que eso tiene que ver con el lugar donde estamos basados que es México, un país latinoamericano donde vive nuestro público, con sus pros y sus contras. Cuando dicen que Café Tacvba es una institución, yo no lo asumo así, no lo doy por sentado porque entonces significaría que somos predecibles. Hay grupos viejos que sí son predecibles, pero no creo que sea nuestro caso. Eso mismo hace que la gente se desconcierte y también nosotros sabemos que el siguiente proyecto que hagamos, la verdad, no estoy seguro de que le guste a todo nuestro público. Pero seguro no va a ser una continuación del proyecto anterior. Me da mucho gusto ser parte de esto, de lo que nos ha tocado vivir juntos. Me siento muy afortunado de compartirlo con tres personas con las que he tenido conflictos, desacuerdos, desencuentros, pero también y sobre todo, he hecho algo que no hubiese hecho con nadie más. He aprendido con ellos cosas que no hubiera aprendido, las hemos aprendido mutuamente. No somos sólo un equipo de trabajo. Empezamos como un grupo de amigos y nos hicimos un grupo de trabajo, una comunidad creativa. Ya estamos

más allá de las definiciones de amistad o de hermandad o de complicidad. Y me siento la persona más afortunada por eso.

Joselo: Primero, nunca lo creí, nunca pensé que llegaríamos a cumplir 25 años. No porque no lo deseara, sino porque desde que empezó el grupo nos dimos cuenta de que somos cuatro individuos y, por más que yo quiera algo, de todos modos necesito la opinión de los demás. Otra pregunta que me han hecho es: ¿Qué has aprendido de estos veinticinco años? A compartir, a darme cuenta de que hay cosas que puedes decidir y hacer, pero hay otras que no, que tienes que tomar en cuenta la opinión de los demás. Y eso lo he aprendido a la mala y a la buena. De repente hay veces en que encuentras que todos queremos hacer lo mismo, que todos estamos en el mismo *mood*. Pero hay veces en que estamos totalmente desfasados. Y ese desfase en ocasiones genera estancamiento, y en otras movimiento. Es muy extraño. Las diferencias pueden ir hacia un lado u otro. Hay veces en que unos queremos salir de gira, otras en que no. A veces unos quieren hacer una cosa. Por eso, preguntarme cuánto más va a durar el grupo, no tengo idea. Así como podemos estar muy exitosos en términos creativos y económicos, si uno no quiere, todo eso desaparece. Somos tan honestos con nosotros mismos que no creo que nadie se quede en este proyecto por nada más. Si estamos es porque nos comprometemos. Por un lado por eso me sorprende. Me agrada decir que sí llegamos a cumplir veinticinco años, que es un montón. Una maestra de música que yo tenía, me decía, “bueno, sí es mucho tiempo, pero no es toda tu vida. Todavía puedes durar más”.El hecho de que los grupos en México no duren, no significa que no puedas durar. Es muy cierto y ahora lo veo como que es muchísimo tiempo, pero capaz que no lo es tanto. Lo que sí, es que es un logro en la escena del rock nacional. A mí que me gusta la historia del rock

nacional, sí veo que logramos algo que no muchos han logrado. Perdurar los cuatro juntos, celebrarlo al nivel que lo estamos haciendo. Son un montón de cosas. Es un logro de nosotros que a la gente le gusta compartir. Parece como si ellos lo estuvieran cumpliendo. Hay muchos que están emocionados, se sienten parte. Y eso es increíble.

¿Se ven haciendo esto mismo a futuro?

Quique: Sí, de una u otra manera. No tengo nada más que agregar.

Meme: ¡Uf! Ojalá. Pero también creo que el rock tiene factor de caducidad. Creo que una de las características del rock o de la música que se aventura a proponer cosas es que llega un momento en que todo se complica. Puede ser un periodo de veinte, cuarenta o sesenta años, seguir tratando de reinventarse o de hacer cosas novedosas. Yo lo veo con los ejemplos que hay, grandes artistas que llegaron a un punto en el que se nota que se mantienen por institucionalidad y yo no quisiera llegar a eso. Me importa que haya una secuencia en las cosas que hagamos y que nos mantengan con ese factor de riesgo, de evolución, de no saber hacia dónde vamos, que lo que escuchamos nos siga sonando diferente y que la gente nos retroalimente por ello. De ese modo seguiremos haciendo cosas. Son 25 años y si en 25 años seguimos haciendo esto, me voy a sentir muy afortunado. Quizás es más fácil para un artista plástico o para un escritor seguir haciendo cosas, o para un compositor de música en lo individual poder seguir haciendo cosas durante toda la vida. Y aquí, el elemento es que siempre tenemos que sentir que hicimos algo diferente. Yo espero que podamos seguir generándolo. Porque hay muchos casos de grupos de rock donde llega un momento en el que ya no se aporta nada, grupos que admiraste que ya no están diciendo mucho, que tratan de

mantenerse y tienen igual un nombre grande y que por no perderlo se les complica tirar la toalla. Y más si hay expectativas por delante de que puedas seguir. Porque la música también tiene eso: una cualidad de que si la gente te quiere o si tú quieres al público, porque eso es importante, puedes continuar. Aún ante la conciencia propia de saber que ya uno no está generando como antes, tal vez toda tu historia anterior te puede dar pie para que sigas haciéndolo durante muchos años y de una manera digna.

Rubén: Bueno, uno dice cosas. Cuando empezamos decía "qué horror tener 45 años y vivir de éxitos pasados, qué decadente". Y es precisamente lo que estoy viviendo, y en algún momento dije que sí, que tenía 45 años y estoy viviendo de mis éxitos pasados, pero es lo que me gusta hacer. Es totalmente válido y tengo todo el derecho de seguir cantando. Y creo que voy a seguir ejerciendo ese derecho por el resto de mi vida porque para mí subirme al escenario es eso. Al igual que el momento de la creación es un momento de liberación, de dejar de ser yo con todo mi conflicto mental. Al subir al escenario sonrío y soy el más feliz. Y esa alegría me dura dos, tres horas después del concierto. ¿Por qué voy a dejar de hacerlo? Aunque nadie quiera escucharme, es algo que necesito para mí. Y no lo voy a hacer para los demás. Lo hago por una necesidad, y creo que a fin de cuentas estoy en lo correcto porque así fue como comenzamos. Dijimos, vamos a hacer Café Tacvba porque tenemos que sacar esas ideas y echar desmadre y divertirnos. Y esa inquietud no me la va llenar nada, porque necesito de los nervios al subirme al escenario y al no saber si voy a tocar bien la guitarra. Lo necesito.

Joselo: Sí. ¿Cómo? Quien sabe. Me imagino que hemos encontrado una forma de ir creciendo con el grupo. En alguna época me preguntaba cómo íbamos a hacerle para seguir. Más bien, escuchaba

"La ingrata" o "La chica banda" y pensaba cómo iba a seguir tocándolas dentro de veinte años. O sea, ¿cómo me veré tocando "Ingrata" cuando tenga cuarenta años? Y decía, a lo mejor me veo ridículo. El otro día vi a Paul McCartney en concierto y está muy cabrón. Hay gente que dice que es muy ñoño, pero es Paul McCartney. El tipo canta increíble, toca increíble y allí está. Entonces pienso que sí se puede. Claro, nuestro estilo ha ido cambiando con la edad y de repente oigo canciones que estamos ensayando como "Encantamiento inútil" y pienso cómo llegamos a esto cuando antes hacíamos "El catrín", una canción más simple. Y ahora hemos llegado a algo con sofisticación y digo que está bien, porque significa que vamos a poder seguir haciéndolo, que vamos a encontrar la manera de poder continuar trabajando o haciendo algo entre nosotros. La cotidianidad es lo que más desgasta. Y por eso nos hemos dado esos tiempos largos. Bueno, largo para la gente aunque para mí se me hacen consecuentes. Si estás tres años de gira y de repente se te ocurre descansar seis meses, sin salir de gira, sin ver a los demás, sin crear, no se me hace tanto. Cada grupo encontrará su manera de poder persistir. No veo en qué momento sacaremos otro disco, ni qué disco va a ser, pero seguro que encontraremos la manera de concretarlo. ¿Otros veinticinco años? Parece mucho, pero los anteriores se pasaron muy rápido. Y no es que lo pensara, simplemente los fui viviendo. Como decía, había giras en que no la pasaba bien. Digo, es muy radical decirlo así, pero la verdad es que no todo siempre es color de rosa, y no en términos de grupo, sino en términos individuales. O sea, cada quien puede estar viviendo una cosa completamente diferente, no importa si a un disco le esta yendo bien o mal. Nada mas por el simple hecho de lo que estás viviendo tú en lo personal, con tu pareja, con tu familia, con tu entorno. Pero para qué negarlo,

la verdad es que quiero envejecer tocando en Café Tacvba. De hecho, ya lo estoy haciendo.

Acerca del autor

Enrique Blanc es escritor y periodista cultural. Sus textos han sido publicados en diversos periódicos y revistas entre los que destacan Milenio, Reforma, El Financiero, El Universal, Los Angeles Times, Marvin y Tierra Adentro. Desde 1996 es editor de la revista musical La Banda Elástica. Es corresponsal en México del diario español Zona de Obras. Es coautor de “Rock mexicano: Breve recuento del siglo XX”, publicado en La música en México. Panorama del siglo XX. En 2012 publicó la antología Flashback. La aventura del periodismo musical. Es autor de tres libros de relatos, Sudor añejo y sardina, entre ellos. Actualmente produce el programa Radio al Cubo en Radio Universidad de Guadalajara y conduce la emisión televisiva Urban Beat en Canal 44 de la misma ciudad.

Diseño de portada: Diana Urbano Gastelum y Pablo Txinio García
Tipografía de subtítulo: Rubén Albarrán
Fotografía de portada: © Gerardo Castillo
Diseño de interiores: Ricardo Velmor
Edición e investigación iconográfica: Alfredo Núñez Lanz
Fotografía de interiores: Todas las imágenes pertenecen a la colección particular de Xiúhnel Cubillos Macas.

Bajo el sello editorial PLANETA M.R.
Avenida Presidente Masarik núm. 111, Piso 2
Colonia Polanco V Sección
Deleg. Miguel Hidalgo
C.P. 11560, Ciudad de México
www.planetadelibros.com.mx

Primera edición: septiembre de 2016
ISBN: 978-607-07-3090-0

Primera edición en formato epub: septiembre de 2016
ISBN: 978-607-07-3092-4

Agradecemos a Claudia Lubiian y Alberto Borja, así como a todos los seguidores de #YoSoyElCafé

Hecho en México
Conversión eBook: TYPE